

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



Os romances de Lygia Fagundes Telles:
Uma tessitura narrativa na senda do humano

Dina Teresa Chainho Chora

Doutoramento em Estudos de Literatura e Cultura

Especialidade: Estudos Brasileiros

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



Os romances de Lygia Fagundes Telles:
Uma tessitura narrativa na senda do humano

Dina Teresa Chainho Chora

**Tese orientada pela Prof.^a Doutora Vania Pinheiro Chaves, especialmente
elaborada para a obtenção do grau de doutor em Estudos de Literatura e
Cultura, especialidade Estudos brasileiros**

2014

SUMÁRIO

Agradecimentos	7
Resumo	9
Résumé	10
Introdução	15
1. Lygia Fagundes Telles no seu contexto.....	23
2. A construção dos romances em Lygia Fagundes Telles: uma espécie de colcha de retalhos	39
2.1. <i>Ciranda de pedra</i>	40
2.2. <i>Verão no aquário</i>	61
2.3. <i>As meninas</i>	78
2.4. <i>As horas nuas</i>	97
3. As personagens dos romances lygianos: seres fragmentados, inquietos e vulneráveis	113
3.1. Tipologia das personagens	117
3.2. Introdução das personagens na narrativa	121
3.3. Designação das personagens	125
3.4. Modos de caracterização das personagens	134
3.5. A personagem enquanto peão de um projeto autoral	176
Conclusão	211
Referências bibliográficas	221
1. Obras de Lygia Fagundes Telles.....	221
1.1. Fontes	221
1.2. Outros textos: ficção e depoimentos	221
2. Escritos sobre Lygia Fagundes Telles	223
3. História, Crítica, Teoria literária e Metodologia.....	231

À memória dos meus avós maternos, pela sua genuinidade e exemplo de vida, aos meus pais que me ensinaram a enfrentar os desafios com perseverança e determinação, à minha irmã, sempre presente nos momentos difíceis e ao Arnaldo, pelo seu total apoio e por ser a minha concha, o meu porto de abrigo.

Agradecimentos

Chegada a hora de apresentar esta dissertação, quero aqui expressar o meu muito obrigado a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a sua conclusão pois, em vários momentos críticos, receei não ser possível concretizá-la.

A primeira pessoa a quem eu quero manifestar a minha mais sentida gratidão é à Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves, por quem nutro uma admiração profunda e um enorme respeito e que me orientou incondicionalmente desde o primeiro dia. É difícil achar as palavras exatas para traduzir a humanidade, a sabedoria, o rigor científico, o sentido de responsabilidade e a seriedade que sempre revelou nos nossos encontros de trabalho. Obrigada por ter estado sempre disponível para me auxiliar. Obrigada pela sua bondade e afeto. Obrigada por me ter disponibilizado bibliografia, à qual nunca teria acedido sem a sua ajuda, e por me ter sempre incentivado a prosseguir caminho. Foi um privilégio inigualável tê-la tido como orientadora deste projeto de formação pessoal.

Uma gratidão igualmente especial à Professora Doutora Beatriz Weigert, a quem devo os meus primeiros contactos com a literatura brasileira, na longínqua e saudosa licenciatura de Português e Francês, concluída em Évora, por quem também sustento um grande carinho e que teve a amabilidade de se disponibilizar para dar o seu contributo na fase final da leitura da dissertação.

Agradeço também ao Professor Doutor Alberto Carvalho pelos aturados e rigorosos ensinamentos propiciados durante o programa de formação avançada do mestrado e que, passando a fazer parte da minha enciclopédia de vida, agiram enquanto *background* para a consecução do presente projeto, e à Professora Doutora Cristina Ribeiro, pelos momentos de partilha de experiências e de reflexão promovidos durante o seu seminário de orientação.

Agradeço à minha família e aos meus amigos que me acompanharam diariamente e

aceitaram ser, muitas vezes, relegados para segundo plano, para que eu pudesse prosseguir o trabalho.

À Manuela Lourenço, durante muito tempo, companheira da mesma andança, e às minhas amigas e colegas de trabalho, Paula Ribeiro e Paula Santos, que me ouviram e me apoiaram nos momentos de maior desalento, um bem-haja.

Por fim, um reconhecimento muito especial ao meu parceiro desta longa viagem, o mais sacrificado, mas por quem me senti sempre apoiada, fosse com palavras de incentivo e humoradas, fosse pela sua cumplicidade silenciosa.

Resumo

Este trabalho analisa a produção romanesca da escritora Lygia Fagundes Telles, um dos nomes proeminentes da literatura brasileira contemporânea e cuja obra é admirada dentro e fora das fronteiras do seu país natal.

A leitura dos seus romances evidenciou a complexidade da sua construção, despertando o desejo de investigar o seu fazer literário no qual sobressaiu, desde logo, uma sintaxe intrincada e um interesse constante em explorar vivências que expõem as ambiguidades, os mistérios e a pluralidade, intrínsecas ao ser humano do século XX.

A dissertação apresenta um estudo dos seus quatro romances – *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989) – e pretende-se descobrir se a escritora pôs em prática um processo de criação que, afirmado numa das suas entrevistas, serviu de hipótese para este trabalho: construir as narrativas como se fossem uma colcha de retalhos, onde o todo resulta da congregação de fragmentos, por um mistério que a autora diz não saber explicar.¹

Após a apresentação da trajetória de vida e do percurso literário de Lygia, estudam-se, no segundo capítulo, os mecanismos recorrentes na construção de narrativas centradas, não em ações concretas e factuais do quotidiano, mas nas efervescências da alma humana, o que origina discursos aparentemente anárquicos e segmentados pelo desrespeito da cronologia, pela interseção de vários planos narrativos e pela pluralidade de vozes.

No terceiro capítulo, analisa-se a configuração da personagem para verificar se também ela obedece à mesma metodologia. É evidente o carácter plural, fragmentado, difuso e complexo da estruturação dos seres lygianos, que pouco interagem com o exterior, por estarem mais interessados na exercitação da sua capacidade reflexiva e rememorativa, recolhendo-se essencialmente na sua vida interior. Também se constata que as personagens são porta-vozes da forma de ser, de pensar e de estar da sua criadora, sendo, por isso, considerados peões de um projeto autoral investido de um sentido axiológico.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles, romances, discurso narrativo e personagens.

¹ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

Résumé

Ce travail analyse la production romanesque de Lygia Fagundes Telles, l'un des grands noms de la littérature brésilienne contemporaine et dont l'œuvre est reconnue non seulement dans son pays d'origine mais aussi à l'extérieur de ses frontières.

La lecture de ses romans a exposé la complexité de leur construction, ce qui a fomenté le désir de faire des recherches sur sa production littéraire, dans laquelle se sont distingués, dès lors, une syntaxe embrouillée et un intérêt constant à l'exploitation des expériences de vie qui exposent les ambiguïtés, les mystères et la pluralité, intrinsèques à l'être humain du vingtième siècle.

La dissertation présente une étude de ses quatre romans – *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) et *As horas nuas* (1989) – et prétend vérifier si l'auteur a mis en place un processus de création, qu'elle a avoué dans une de ses interviews, et qui a servi de support à tout ce travail: la construction de ses récits comme s'ils étaient un patchwork, où le tout est le résultat de la congrégation de plusieurs fragments, par un mystère que l'auteur dit ne pas savoir expliquer.¹

Après la présentation de la trajectoire de la vie et de la carrière littéraire de Lygia, dans le deuxième chapitre, on étudie les mécanismes récurrents de la construction de ses récits, centralisés, non pas sur des actions concrètes et factuelles du quotidien, mais sur les ébullitions de l'âme humaine, ce qui fait naître des discours apparemment anarchiques et segmentés, dû au mépris accordé à la chronologie, à l'interception de différents plans narratifs et à la pluralité des voix.

Dans le troisième chapitre, on analyse la configuration du personnage pour conclure si elle suit également la même méthodologie. Il est patent le caractère pluriel, fragmenté, nébuleux et complexe de la structuration des êtres, qui interagissent peu avec leurs milieux car ils sont plus intéressés à appliquer leur capacité réflexive et remémorative, en s'enfouissant surtout dans leur vie intérieure. On constate aussi qu'ils sont porte-paroles de l'être et de la pensée de leur créatrice, c'est pourquoi on les considère des pions d'un projet auctorial investi d'un sens axiologique.

Mots-clés: Lygia Fagundes Telles, romans, discours narratif et personnages.

¹Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

uma espécie de colcha de retalhos, onde vou juntando mas por um mistério que eu não explico. As partes vão se buscando, estas personagens, essas frases, essas idéias vêm como que buscando e se montam [...]. São as coincidências na criação literária. Eu dou muito valor ao grão de acaso, ao grão da loucura e ao grão da coincidência. As peças coincidentes se buscam como na nossa própria vida, umas buscam os outros.²

O meu objetivo é a condição humana. [...] eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo.³

² Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

³ Lygia Fagundes Telles, *A memória é a invenção*, p. s/n.º.

Convenções

Nas citações dos romances de Lygia Fagundes Telles serão empregues as seguintes siglas, seguidas pelo número da(s) página(s) a que se referem. As edições utilizadas estão indicadas na bibliografia:

CP – Ciranda de pedra

VA – Verão no aquário

M – As meninas

HN – As horas nuas

As obras referenciadas na bibliografia final foram listadas por ordem alfabética.

Quando se citam excertos de ensaios ou apreciações críticas sem numeração de página, optou-se por referir o número da página em causa entre parênteses retos.

Introdução

Lygia Fagundes Telles é um nome consagrado e uma referência obrigatória no panorama literário brasileiro dos séculos XX e XXI. Publicou os primeiros textos no final da década de 30, mas foi em 1954, com a publicação do seu primeiro romance – *Ciranda de pedra* –, que viu reconhecida a sua maturidade intelectual. A sua vasta produção literária, que será elencada no capítulo seguinte, inclui inúmeros contos, reunidos em várias coletâneas, quatro romances, além de crônicas, artigos de jornal e fragmentos de memória e de invenção, de que é exemplo *Conspiração de nuvens* (2007). Reconhecida como excelente contista e romancista, a sua obra é apreciada pela crítica e pelo público tanto no Brasil como no exterior. Os seus textos têm suscitado diversos trabalhos ensaísticos, traduções⁴ e adaptações, o que revela o interesse e a atualidade da sua escrita. Várias vezes condecorada⁵, a escritora recebeu também inúmeros prémios⁶, nomeadamente o Prémio Camões (2005), considerado a distinção mais importante das Literaturas de Língua Portuguesa⁷.

Membro da Academia Paulista de Letras (1982), da Academia Brasileira de

⁴ É possível ler algumas das suas obras em francês (*Filhos pródigos*, *Antes do baile verde*, *As horas nuas*, *A disciplina do amor*), espanhol (*As meninas*, *As horas nuas*), inglês (*As meninas*, *Seminário dos ratos*, *Ciranda de pedra*), italiano (“*As pérolas*”, *As horas nuas*), alemão (*Filhos pródigos*, *As horas nuas*), sueco (*As horas nuas*), checo (*Antes do baile verde*) e polaco (“*A chave*”, *Ciranda de pedra*). A lista completa está disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=686&sid=194>>. Acesso em: 19/05/2012.

⁵ Entre essas condecorações contam-se: a *Medalha Mário de Andrade*, do Governo do Estado de São Paulo; a *Medalha Mérito Cívico e Cultural*, da Sociedade Brasileira de Heráldica de São Paulo; a *Medalha do Grande Prémio Literário de Cannes*, na categoria contos (1969); a *Medalha do Prémio Imperatriz Leopoldina*, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1969); a *Ordem do Rio Branco*, grau de *Comendador* (1985); o título *Personalidade Literária do Ano de 1987*, conferido pela Câmara Brasileira do Livro; a *Ordre des Arts et des Lettres*, grau de *Chevalier* (1998); a *Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral*, grau de *Gran Oficial* (Chile). Foi ainda agraciada com o título de Doutora *Honoris Causa* pela Universidade de Brasília (março 2001). Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=666&sid=194>>. Acesso em: 20/08/2012.

⁶ A lista dos seus prémios pode ser consultada no sítio da Academia Brasileira de Letras: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=666&sid=194>>. Acesso em: 20/08/2012.

⁷ Este prémio foi-lhe entregue pelos Ministros da Cultura de Portugal e do Brasil (Isabel Pires de Lima e Gilberto Gil), durante a VIIIª Cimeira Luso-Brasileira, na Fundação Serralves (Porto), no dia 10 de junho e na qual participaram os Presidentes dos dois países, Luiz Inácio Lula da Silva e Jorge Sampaio.

Letras⁸ (1985) e da Academia de Ciências de Lisboa (1987), Lygia Fagundes Telles é um nome mencionado em compêndios das Literaturas de Língua Portuguesa⁹ e incluído em muitas antologias de contos¹⁰. A sua ficção granjeia o elogio de especialistas e personalidades de outros quadrantes da vida pública, como o comprovam as palavras da também escritora Clarice Lispector –

Lygia é um best-seller no melhor sentido da palavra. Seus livros simplesmente são comprados por todo o mundo. O jeito dela escrever é genuíno, pois se parece com o seu modo de agir na vida. O estilo e Lygia são muito sensíveis, muito captadores do que está no ar, muito femininos e cheios de delicadeza. [...] Com Lygia há o hábito de se escrever que ela é uma das melhores contistas do Brasil. Mas, do jeitinho como escrevem, parece que é só entre as mulheres escritoras que ela é boa. Erro: Lygia é também entre os homens escritores um dos escritores maiores. Sabe-se também que recebeu na França (com um conto seu, num concurso a que concorreram muitos escritores da Europa) um prêmio. De modo que falemos dela como ótimo autor.¹¹

– e do político português Mário Soares:

Conheci já há anos, [...] Lygia Fagundes Telles, cuja obra admirava há muito. [...] Encontrámo-nos depois, frequentes vezes, [...] ela, como notável e consagrada escritora, distinguida com imensos e reputadíssimos prêmios literários, grande senhora das letras brasileiras, embaixadora da cultura do país irmão junto da intelectualidade portuguesa [...]. Guardo uma memória viva das conversas que tivemos, sobre literatura e sobre o Mundo, tendo tido o privilégio de poder admirar a sua vasta cultura, que extravasa de longe as preocupações literárias, e de conhecer a pessoa humana excepcional, que é Lygia Fagundes Telles, na sua recôndita humanidade, aberta à inovação e aos problemas do tempo, essencialmente preocupada com os outros, com a solidariedade que lhes é devida tentando entendê-los e ajudá-los, tanto nas suas motivações psicológicas como nas suas condições existenciais e carências de tipo social e humano.¹²

Considerada uma das representantes do Pós-Modernismo brasileiro, ou melhor, da literatura posterior à Segunda Guerra Mundial, a sua obra reflete as mundividências do

⁸ Eleita em 24/10/1985, tomou posse em 12/05/87, ocupando a cadeira dezasseis dessa Academia.

⁹ A título de exemplo, a autora é citada em vários verbetes do *Dicionário de literatura* (org. Jacinto Prado Coelho); na *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; na Enciclopédia eletrônica *Itau cultural, Literatura brasileira; Modernos ficcionistas brasileiros*, de Adonias Filho.

¹⁰ Alguns exemplos: *Viver e escrever* (org. Edla van Steen), Porto Alegre, Editora L&PM Pocket, 1981; *Los grandes cuentos del siglo XX* (sel. Edmundo Valadés), México, s/ed, 1980; *Tigerin und Leopard*, Zurique, Ammann Verlag, 1988; *Lives on the line*. (org. Doris Meyer), Los Angeles, University of California, 1989; *Antologia do conto latino-americano*, s/local, Editora Belfort, 1991; *Contos mágicos e fantásticos*, Praga, s/ed, 1998. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=686&sid=194> >. Acesso em: 22/07/2012.

¹¹ Lygia Fagundes Telles, *Você sabe o que uma famosa escritora disse para a outra?*, p. s/n.º.

¹² Mário Soares, “Prefácio” in Lygia Fagundes Telles, *A estrutura da bola de sabão*, pp. 9-10.

universo urbano do século XX, metonimizado no espaço brasileiro. A sua ficção, de feição intimista, penetra nos meandros da psicologia humana, nomeadamente feminina. Expondo os dramas do homem contemporâneo, mediante a construção de narrativas alicerçadas no elemento “personagem” – sustentáculo fundamental da sua escrita – os seus textos tematizam conflitos íntimos e familiares vividos, normalmente, no meio burguês, num tempo em que os fundamentos desta classe se desmoronam, efeito de uma conjuntura histórica em mutação acentuada de mentalidades e formas de vida. O pendor subjetivo da sua ficção aproxima-a de escritores conceituados como Marcel Proust ou Virgínia Woolf. A indagação dos mistérios humanos e a exploração da dialética do eu com o social são a sua forma de aproximação de si, dos outros e dos seus leitores:

O meu objetivo é a condição humana. A condição humana me apaixona muito, então eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo. Nesse ato de me desembrulhar, faço do próximo meu cúmplice, meu parceiro. Tenho vontade de trazer este leitor até onde estou e na realidade nós somos parecidos, temos os medos, as esperanças.¹³

Trazendo a alma humana para o primeiro plano da escrita, Lygia minimiza os factos concretos e o tempo cronológico, tornando, numa primeira leitura, as suas narrativas complexas e embrulhadas, já que o discurso se constrói no jogo de cruzamentos e alternâncias de tempos, de discursos, de personagens, de narradores e de histórias, como se a escrita estilizada pretendesse traduzir a desordem inerente ao fluxo da consciência.

Foi este aparente desconcerto textual e o conteúdo densamente humano da escrita de Lygia Fagundes Telles que atraíram de imediato a minha atenção, dando origem ao projeto de estudo dos seus romances. As primeiras pesquisas permitiram descobrir um número avultado de ensaios sobre a sua obra¹⁴, quer sobre os seus contos, quer sobre os seus romances, a maioria provando que os seus textos, longe de se restringirem a uma

¹³ Lygia Fagundes Telles, *Entrevista com escritores. Lygia Fagundes Telles*, p. s/n.º.

¹⁴ Cf. *Portal Literal*. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/livros-e-teses/>>. Acesso em: 20/08/2012.

só leitura, oferecem múltiplas entradas possíveis para os mundos recriados.

Da apreciação de vários destes trabalhos – aos quais se aludirá ao longo da tese – uma certeza ficou: todos contribuem para atestar a pluralidade de valências semânticas que as narrativas lygianas comportam. Muitos focam questões da vida íntima, do feminino ou da formação da personalidade. Porém, são escassos os estudos que abarcam o conjunto dos romances da autora ou que analisam, com alguma profundidade, a problemática da construção narrativa e do tratamento do tempo, achando-se apenas em alguns escritos acadêmicos informações esparsas que se reportam, preferencialmente, à análise do tempo subjetivo e da esfera do psicológico e da memória.¹⁵

Pelas razões aqui expostas, considerou-se oportuno trabalhar os quatro romances da escritora paulista, editados em datas distantes umas das outras – *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989) – de forma a determinar o que de comum e de diverso apresentam, além de verificar se, numa linha diacrônica, a sua produção romanesca sofreu alterações significativas. O desejo de desenvolver este estudo cresceu com a leitura de explicações da própria escritora sobre a sua técnica narrativa. Numa entrevista, concedida a Ana Lúcia Vasconcelos, em março de 1986, ela definiu o seu processo criativo como

uma espécie de colcha de retalhos, onde vou juntando mas por um mistério que eu não explico. As partes vão se buscando, estas personagens, essas frases, essas idéias vêm como que buscando e se montam [...]. São as coincidências na criação literária. Eu dou

¹⁵ Por exemplo, na dissertação de mestrado de Cristal Recchia, sobre *As meninas*, o tempo mereceu um subcapítulo de oito páginas apenas, sendo analisado em conjunto com o monólogo interior, o fluxo da consciência e a voz narrativa. Segundo ela, este romance, enquanto produto e reflexo do tempo moderno, trabalha o ser humano em descompasso consigo mesmo, com os outros e com o mundo, razão pela qual Lygia procede à desestruturação da narrativa tradicional, pondo-se em dia com as contradições, incoerências e mal-estares que governam a sociedade e os indivíduos de que trata a narrativa. (*Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: 'Minha vida de menina' e 'As meninas'*). Também Maria Conceição Monteiro, numa análise comparativa do mesmo romance com *Daughters of the house* de Michèle Roberts, afirma que em ambos o tempo “é feito de momentos que se interpoem; é o progresso contínuo do passado que se mantém indefinidamente através da memória. As protagonistas de Telles e Roberts deixam o presente para mergulhar numa certa região do passado que insiste em penetrar no presente com tal intensidade que é difícil reconhecê-lo como mera memória.” (“Memória e imaginação em narrativas contemporâneas”, p. 175).

muito valor ao grão de acaso, ao grão da loucura e ao grão da coincidência. As peças coincidentes se buscam como na nossa própria vida, umas buscam os outros.¹⁶

Esta declaração aproxima-se de outra de Roland Barthes que, num trecho de *S/Z*, se refere à forma de estruturação de *Sarrasine*, de Balzac, utilizando, tal como Lygia, uma linguagem metafórica alusiva a outra criação artesanal, típica do universo feminino. Diz o ensaísta que o texto

enquanto se faz, é semelhante a uma renda de Valencianas que fosse surgindo diante de nós [...]: cada sequência desenvolvida pende, como o bilro provisoriamente inactivo, à espera, enquanto o seu companheiro trabalha; depois, quando chega a sua vez, a mão retoma o fio e coloca-o sobre o tambor; e à medida que o desenho se completa, cada fio marca o seu avanço por meio de um alfinete, que o prende e que a pouco e pouco se vai deslocando: o mesmo se passa com os termos da sequência: eles são *posições* determinadas, que depois são ultrapassadas de acordo com o progressivo investimento do sentido. Este processo é válido para todo o texto. O conjunto dos códigos, a partir do momento que são utilizados no trabalho, na sequência da leitura, constitui uma trança (*texto, tecido e trança* são a mesma coisa); cada fio, cada código, é uma voz, essas vozes entrançadas – ou entrançando-se – dão forma à escrita: sozinha, a voz não trabalha, não transforma nada: *exprime*; mas, a partir do momento em que a mão intervém para reunir e bordar os fios inertes, há trabalho e há transformação. [...] Em suma, o texto é um feitiço; e reduzi-lo a uma unidade de sentido, com uma leitura abusivamente unívoca, é *cortar a trança*, é esboçar o gesto castrador.¹⁷

Como se vê, a concepção de construção textual aqui enunciada é análoga à da autora de *As meninas* e contém elementos que se julga poderem alicerçar a análise realizada nesta tese, porque se crê que a comparação do fazer literário à tecelagem, na qual os fios se entrelaçam, numa relação de complementaridade e de cumplicidade, dispostos com arte, por forma a produzir o desenho ambicionado, enquanto artefacto injetado de um progressivo investimento de sentido e fruto de um trabalho complexo de junção harmoniosa de vários elementos, se aplica, indubitavelmente, à construção dos romances da escritora paulista.

Procurou-se, portanto, verificar se a concepção teórica da escritora sobre a construção da narrativa, como colcha de retalhos, se aplicava aos seus quatro romances, recen-

¹⁶ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

¹⁷ Roland Barthes, *S/Z*, p. 121. (Mantiveram-se os itálicos do texto).

temente republicados pela Companhia das Letras e cujas reimpressões serviram para as citações apresentadas¹⁸. Buscou-se, assim, perceber se as ideias de despedaçamento, de fragmentação e de junção, características da confecção de uma colcha de retalhos – trabalho resultante da cosedura hábil de elementos soltos e distintos – se aplicam ao fazer romanesco de Lygia. Na abordagem destas narrativas, o percurso de investigação teve essencialmente em conta três vetores fundamentais: a construção do discurso, a personagem e o quadro ideológico ao qual a sua escrita dá voz.

Foi ainda objeto de estudo a problemática da leitura (ou das leituras), exposta por Roland Barthes, para quem o texto, “no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência”, dando ao comentador [leia-se “leitor”] tarefa equiparada à de um áugure, que “traça, ao longo do texto, zonas de leitura”. No entender desse crítico “o texto plural [está] disposto como uma banqueta de sentidos possíveis [...] sob o fluxo do discurso”.¹⁹ Neste trabalho académico, reconhece-se igualmente o papel que o leitor desempenha na decifração do discurso e da mensagem textual, de cariz plural, da ficção romanesca de Lygia. Constituiu então um dos objetivos desta tese verificar até que ponto a compreensão da criação literária enquanto artefacto complexo, plurívoco, denso e plural se aplica aos romances da autora, os quais contam com a participação do leitor para a sua lisibilidade, já que a própria escritora o tem como “próximo”, “cúmplice” e “parceiro”²⁰.

A par destas finalidades, há também a de contribuir para a divulgação, em Portugal, da obra de uma das mais ilustres escritoras brasileiras que, embora tenha obras aqui

¹⁸ Em 2009 foi reeditada *Ciranda de pedra*; *Verão no aquário* e *As horas nuas* em 2010 e, em 2012, *As meninas*.

¹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ Cf. citação da autora da página 19.

editadas²¹, seja autora de *Ciranda de pedra*, romance adaptado para telenovela que obteve muito sucesso na televisão portuguesa nos anos 80, e tenha recebido, em 2005, o Prémio Camões, não tem os seus textos muito lidos e comentados em terra lusa.

Quanto à metodologia seguida na presente dissertação, num primeiro momento, leram-se e releeram-se os romances que compõem o *corpus*, bem como outras produções da autora. Seleccionaram-se depois possíveis questões ou temas a investigar, tendo em conta ensaios sobre a sua produção literária, a par com artigos de imprensa e documentação audiovisual, facultada pelas novas tecnologias de informação, bem como entrevistas e depoimentos da escritora. Foi igualmente desenvolvida uma investigação na área da teoria literária e da narratologia, tendo sido relidos textos canónicos, que irão sendo referenciados, e descobertos novos teorizadores, como é o caso de Vincent Jouve e Cristina da Costa Vieira, cujos trabalhos foram também um recurso teórico importante.

A dissertação está estruturada em três partes. Na primeira apresenta-se, com algum pormenor, a trajetória pessoal e intelectual da autora, que demonstra estar integrada no contexto histórico-social brasileiro, tendo ela desempenhado papel ativo na denúncia de problemas que ensombravam o país. Na segunda parte, apresenta-se sumariamente o *corpus* da investigação e analisa-se a construção da narrativa, ou mais precisamente, a forma como o discurso organiza a(s) história(s), os tempos que são privilegiados na trama e os espaços que são favorecidos. Por fim, estudam-se as personagens: o modo da sua apresentação, a sua caracterização, as suas relações com o espaço físico e humano, sem esquecer que elas são veículos de ideologia, através das quais a autora faz

²¹ Primeiras edições de algumas das suas obras em Portugal: *Ciranda de pedra*, editada para Portugal continental e ultramar em junho de 1956, pela editorial Minerva, concessionária da Livraria Bertrand; o conto *Os mortos*, em 1963, (“coleção Antologia best-sellers”, n.º 6, Lisboa), *A disciplina do amor*, em agosto de 1982 (com 3 000 exemplares) pelas edições *O Jornal*, Lisboa; A editora Livros do Brasil, publicou ainda, na coleção com o mesmo nome: *Histórias de desencontros*, n.º 46, *Antes do baile verde*, n.º 79, *As meninas*, n.º 92, *Ciranda de pedra*, n.º 96, *As horas nuas*, n.º 102, *A noite escura e mais eu*, n.º 107, *A estrutura da bola de sabão*, n.º 111.

chegar a sua mensagem ao leitor, cumprindo, destarte, a função do escritor que, segundo afirmou a própria Lygia,

é a de ser a testemunha do seu tempo e da sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostaria de dizer. Estender, através da palavra, uma ponte para o próximo, comunicar-se com ele e ajudá-lo, mesmo com soluções ambíguas, na sua luta e na sua esperança. A esperança que o escritor tem que ter no coração.²²

²² Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 198.

1. Lygia Fagundes Telles no seu contexto

*Para mim, a maior virtude humana é a coragem.
[...] amo a vida com seu grão de imprevisto e de loucura.*
Lygia Fagundes Telles²³

Lygia Fagundes Telles nasceu no dia 19 de abril de 1923, na cidade de São Paulo, e, devido à profissão do pai, Durval de Azevedo Fagundes, transitou, durante a sua infância, por várias cidades do interior do estado natal (Sertãozinho, Apiaí, Descalvado, Areais, Itatinga, ...), o que a “moleca de pés descalços” assim relembra:

Meu pai era promotor ou delegado dessas comarcas e como era um homem inquieto, não parava muito em cada lugar. Então a família ia atrás com o fogareiro, o pinico e o piano. Podia faltar tudo na nossa bagagem, menos essas três coisas: o fogareiro de álcool, o pinico esmaltado de azul e o piano Bechstein²⁴ [...], presente de meu avô.²⁵

Dos oito aos treze anos, viveu no Rio de Janeiro e regressou definitivamente a São Paulo, em 1937, com a mãe já então separada do marido.

Bem cedo, Lygia começou a gostar de ouvir histórias de mistério e de assombração, contadas por meninas recolhidas pela mãe²⁶ ou por outras crianças, mas rapidamente passou de simples ouvinte a contadora das suas próprias narrativas. São inúmeros os testemunhos da escritora sobre esta época, lembrada sempre com ternura:

Na minha infância [...] conheci Deus [e] o diabo e a ambos temia nas noites das histórias de assombração contadas pela Maricota [...] cuja imaginação abriu aos meus olhos todo o reino fantasmagórico que me atraía e aterrorizava com a mesma violência. Nosso assunto eram as almas-penadas que vinham gemendo e jogando pedrinhas no telhado. Foram essas almas as minhas primeiras personagens, de mistura com jovens pálidas que vomitavam sangue enquanto dormiam com gelo escondido no peito, desde que, o amado não lhes correspondia a tamanho amor. [...] por essa época eu já começava a escrever minhas histórias que eram um eco deslumbrado do que eu absorvia como esponja.²⁷

²³ Lygia Fagundes Telles, “Encontro com Lygia” in *Seleção, Lygia Fagundes Telles*, p. XI.

²⁴ Sua mãe – Maria do Rosário Silva Jardim de Moura (Zazita) – era pianista.

²⁵ Lygia Fagundes Telles, “Encontro com Lygia”, p. IX.

²⁶ “meninas [...] perdidas que mamãe recolhia, ficava tratando delas, ensinava a ler e tal, elas me davam banho, faziam papalotes em tempo de procissão.” Lygia Fagundes Telles, “A menina”, p. s/n.º.

²⁷ Lygia Fagundes Telles, “Encontro com Lygia”, p. IX-X.

Em 1938 – com apenas 15 anos – e mercê de um financiamento paterno, a autora publica o seu primeiro livro, *Porão e sobrado*, que reúne doze contos. Em 1939, concluiu o curso do Instituto de Educação Caetano de Campos e, em 1941, terminado o bacharelato de Educação Física, na Universidade de São Paulo (USP), inscreveu-se na Faculdade de Direito da mesma Universidade. Para custear os estudos, empregou-se na Secretaria de Agricultura, uma vez que a família enfrentava dificuldades económicas, tal como o confessa, constrangida, ao comparar a infância e a juventude:

Minha infância foi muito luminosa, foi ótima, foi clara. As tempestades vieram depois. [...] Foi uma juventude que não foi alegre, foi triste. Então quando eu entrei para a faculdade de direito no Largo São Francisco, eu tive que trabalhar como funcionária pública pra poder pagar as minhas roupas e as taxas na faculdade.²⁸

Já, nesta altura, mantinha uma atividade literária bastante ativa: fazia parte da Academia de Letras da Faculdade, escrevia para os jornais académicos *Arcádia* e *A Balança* e participava, regularmente, nos debates literários da época²⁹, tendo conhecido nomes proeminentes da cena literária desse tempo, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Hilda Hilst e Paulo Emílio Salles Gomes, seu companheiro após se ter separado de Goffredo da Silva Telles Jr³⁰, com quem casara em 1950. Foi também neste período que, graças a Vinícius de Moraes, começou a relacionar-se com Carlos Drummond de Andrade, amizade que perdurou até à morte do poeta, em 1987.³¹ Desde então, desenvolveu uma atividade literária regular, em paralelo com o ofício de Procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo, que exerceu entre 1961 e 1991, ano da sua aposentação. Atualmente, com noventa e um anos completados em abril e com

²⁸ Lygia Fagundes Telles, “A menina”, p. s/n.º.

²⁹ Muitos dos debates decorreram em locais de prestígio da altura, como a Leitaria Itamarati, a Confeitaria Vienense e a Livraria Jaraguá.

³⁰ Ilustre jurista e professor da Faculdade de Direito da USP, lutou a favor da democracia. A sua *Carta aos Brasileiros*, de crítica ao regime militar, lida a 08/08/77 na entrada da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (São Paulo), foi fundamental para o processo de abertura política. Disponível em: <<http://www.goffredo.tellesjr.adv.br/site/inicial.php>>. Acesso em: 21/05/2012.

³¹ Entre eles houve uma intensa troca de correspondência. As cartas do poeta estão no sítio <www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bau/cartas-de-carlos-drummond-de-andrade>. Acesso em: 21/05/2012.

alguma debilidade física, a autora já não participa, com a regularidade de outrora, em eventos literários ou culturais, como era seu hábito.

Lygia Fagundes Telles cresceu numa época em que o Brasil passava por múltiplas transformações políticas, económicas, culturais e ideológicas. Tinha sete anos, quando Getúlio Vargas chegou à Presidência da República e teve de fazer face à oligarquia rural que dominara o país até à Revolução de 30. Viveu a sua adolescência em pleno Estado Novo, implantado em 1937 por Getúlio, cujo governo assumiu características autoritárias: anulou a autonomia federalista dos Estados, proibiu as greves, extinguiu os partidos políticos, regulamentou a pena de morte e criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), cuja principal função era o controlo da imprensa. Lygia não se alheou dos problemas políticos do seu país e deixou testemunho dessa época difícil e conturbada:

estava na Faculdade de Direito do Largo São Francisco (1944?) onde participava de passeatas com um lenço preto amarrado na boca, os estudantes podiam se agrupar mas não falar: a passeata do silêncio. E se até hoje não gosto do ruído de patas de cavalo nas pedras da rua é porque me lembro daquela tarde, [...]: fugíamos da cavalaria que tinha aparecido de repente, corríamos buscando um abrigo (o comércio fechando as portas) quando ao meu lado o meu colega caiu nas pedras, o sangue borbulhando no peito.³²

A Segunda Guerra Mundial contribuiu para a mudança do *statu quo* e Lygia, que se alegrou com a deposição forçada de Getúlio Vargas, com o ressurgimento dos partidos políticos e com as eleições que, em 1946, implementaram a “República Nova”, viu melhorar a sua condição de escritora. É nesta década que teve verdadeiramente início a sua carreira literária com a publicação de duas coletâneas de contos: *Praia viva* – saída em 1944 – e *O cacto vermelho* (1949), que mereceu o Prémio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. Sobre os contos de 1944, disse Ana Marques Gastão, num artigo publicado no *Diário de Notícias*, quando Lygia recebeu o Prémio Camões, que

centram-se nos pequenos aconteceres do quotidiano, num estilo enxuto e claro que se impunha à prosa dos anos 40 e 50, influenciada pelo romance norte-americano, pela

³² Lygia Fagundes Telles, *A criação literária – no princípio era o medo*, p. 3.

linguagem jornalística e pelas técnicas cinematográficas. Nestes textos poder-se-iam resumir as preocupações da escritora o desencontro entre o Eu e o mundo, entre a aparência e a verdade, ou a hipocrisia, a rejeição e o medo.³³

A década de 50 – durante a qual governaram o Brasil Getúlio Vargas (1951-1954) e Juscelino Kubistchek (1956-1961) – foi um período de inquietante agitação política e militar, mas, concomitantemente, um tempo de crescimento económico e de projeção internacional do país, para o que contribuíram o Campeonato do Mundo de Futebol, a inauguração da TV Tupi, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a criação da Petrobrás, empresa que estabeleceu o monopólio do Estado na pesquisa e exploração de petróleo. O progresso económico engrossou a classe operária, com alterações na moldura social, sobretudo nas metrópoles: nas relações entre patronato e proletariado, na estrutura familiar e no estatuto social e profissional da mulher, testemunhado por Lygia:

a mais importante revolução do século XX foi a Revolução da Mulher que começou na Segunda Guerra Mundial, quando os homens válidos foram lutar e as mulheres foram ocupando os espaços nas fábricas, nos escritórios, nas universidades... Mostrando competência elas começaram a batalhar fora do lar e assim a verdadeira revolução foi se desenvolvendo com alguns exageros, é claro – os exageros fazem parte das revoluções. Pois a minha geração foi pioneira desse avanço, entrei para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1941, sim, Segunda Guerra Mundial. Éramos cinco ou seis mocinhas na turma de quase duzentos rapazes e que nos perguntavam com irônico espanto, “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?” No mesmo tom bem-humorado eu respondi: “Casar também, por que não?” Nessa época eu já escrevia os meus contos, outro ofício considerado masculino. Confesso que esse começo foi difícil, era um desafio. Estavam na moda as poetisas, aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa. Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada...³⁴

É neste contexto que surge o romance *Ciranda de pedra* (1954), com o qual a escritora paulista, na abalizada opinião de Antonio Candido, teria atingido a maturidade intelectual, opinião partilhada por ela própria que considera os seus livros anteriores

³³ Ana Marques Gastão, “Lygia, dissecadora de desencontros”, p. s/n.º.

³⁴ Lygia Fagundes Telles, “Lygia Fagundes Telles – entrevista”, p.17.

obras juvenis e imaturas, motivo pelo qual não lhes permitiu nova reedição³⁵. O mesmo crítico dirá posteriormente que a autora “sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização.”³⁶ Por sua vez, Ana Maria Gastão considera que, neste romance, marcado pelo medo, a loucura, a inveja, a maldade e a solidão, as diretrizes se definem a partir da figura de Virgínia e acrescenta que nele Lygia “sintetiza a problemática da petrificação das relações humanas, abordando a incomunicabilidade, o adultério e a impotência”³⁷, questões que emergiam na sociedade, mas que poucos se atreviam a explorar.

Durante a presidência de Juscelino Kubitschek, assinalada pelo progresso técnico-industrial³⁸ e pela construção da nova capital, a escritora publica outra coletânea de contos – *Histórias do desencontro* (1958), que ganhou o Prémio do Instituto Nacional do Livro – e o seu segundo romance – *Verão no aquário* (1963) –, que Nelly Novaes Coelho diz ser “um testemunho de uma geração que se vê cara a cara com um mundo de valores em desagregação e, perdida, vê soçobrar na desagregação o próprio ser.”³⁹

Crises e revoltas marcaram o cenário político dos anos 60, desembocando, em 1964, na instauração de um regime militar que resistiu até 1985. Durante os anos de ditadura, assinalados pela abolição de direitos constitucionais, pela censura à imprensa, pela supressão dos partidos políticos, por frágeis e fracassados confrontos armados

³⁵ A escritora explica por que os considera “livros mortos”: “A minha indisposição [...] decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer”. “A disciplina do amor”, *Cadernos de literatura brasileira. Lygia Fagundes Telles*, nº 5, p. 29.

³⁶ Antonio Candido, “A nova literatura”, p. 206.

³⁷ Ana M. Gastão, “Lygia, dissecadora de desencontros”, p. s/n.º.

³⁸ Seu lema era “50 anos em 5” e Brasília foi inaugurada em 1960. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_Brasil#Rep.C3.BAblica_.281889presente.29>. Acesso em: 21/05/2012.

³⁹ Nelly Novaes Coelho, “Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro” in Lygia Fagundes Telles, *Verão no aquário*, [p. 216].

consumados por opositores ao regime e pelo AI-5⁴⁰, Lygia publicou várias antologias de contos que receberam diversos prêmios: *Histórias escolhidas* (1964), Prêmio Boa Leitura; *Jardim selvagem* (1965), Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro; *Antes do baile verde* (1970), Prêmio Guimarães Rosa da FUNDEPAR⁴¹, tendo o conto que dá título à seleta ganho ainda o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros em França, e *Seminário dos ratos* (1977), laureado com o Prêmio do Pen Club do Brasil. Em 1978, edita *Filhos pródigos*, coletânea que, a partir de 1991, passa a intitular-se *A estrutura da bola de sabão*. É também deste período o seu terceiro romance – *As meninas* (1973) – que, editado durante o governo do General Médici, o mais duro do regime militar, é o mais comprometido com a realidade dos anos de ditadura. Na orelha da capa da sua primeira edição, Paulo Emílio Salles Gomes considerou-o

tão belo quanto inquietante – vivo e corajoso testemunho de um tempo com suas perplexidades, suas paixões, sua atmosfera cotidiana de tensão e suspense como se a sorte da própria condição humana estivesse em jogo a cada minuto. [...] representa, sem dúvida, a experiência mais alta de Lygia Fagundes Telles como ficcionista e vem situá-lo o nome, em definitivo, na primeira linha dos nossos autores modernos.⁴²

Com este romance, Lygia alcançou os três principais prêmios literários brasileiros: o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro; o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras e o de Ficção, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

O engajamento da autora na realidade brasileira não se ficou pela escrita dessa obra já que, em 1976, ela foi um dos 1406 escritores e intelectuais que entregaram ao então ministro da Justiça – Armando Falcão – um manifesto contra a censura, que ficou

⁴⁰ O Ato Institucional nº 5, de 13/12/1968, “durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder [...] aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime.” Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 03/02/2013.

⁴¹ Sigla da Fundação de Desenvolvimento Educacional do Paraná.

⁴² Apud Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, 2012, p. 296.

conhecido como *Manifesto dos Mil*⁴³. Este episódio, por ela descrito em “Conspiração de nuvens”⁴⁴, é aludido por Drummond de Andrade, numa carta enviada a Lygia:

Estou acompanhando pelos jornais o movimento desencadeado pelos escritores e artistas, no qual você desempenhou um papel de responsabilidade consciente, indo a Brasília para entregar o papel à fera. Era de se prever que o documento não modificasse a atitude do Governo, mas um resultado positivo se alcançou: ele se sentiu obrigado a explicar-se, percebeu a importância do pronunciamento e pela primeira vez reconheceu a existência de uma opinião de classe contrária à censura. E como daí se seguiu a discussão do tema, que ainda permanece nos jornais, pode-se dizer que valeu a pena. [...] achei bom que grande massa de escritores e artistas [...] se reunisse através desse memorial para dizer às autoridades o que era preciso dizer. O resto... vamos aguardar o desenvolvimento.⁴⁵

A atuação dos intelectuais contra a censura deu azo a outros dois manifestos com visibilidade internacional, como se lê em *Escritores e editores contra a censura*:

Dois manifestos condenando a censura nos textos literários foram lidos ontem, no encerramento do Primeiro Encontro com a Literatura Brasileira, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura e pela Câmara Brasileira do Livro. No primeiro, 41 escritores brasileiros dizem que não abdicam de sua responsabilidade social e da autonomia de seus textos. O segundo manifesto é assinado por nove editores e agentes literários estrangeiros [...]. Afirmam não conceber sua própria atividade sem o respeito elementar pela liberdade de expressão e divulgação, hipotecando solidariedade aos escritores “a fim de que a criação literária brasileira possa desenvolver-se livremente e incorporar-se num plano de igualdade, ao diálogo de literatura universal”. Os editores que vieram a São Paulo, para intercâmbio e debates com escritores nacionais, são: Jaime Salinas (Ediciones Alfaguaras, Espanha), Guido Davico Bonino (Giulio Einaudi Editore, Itália), Michi Strassfeld (Suhrkamp Verlag, Alemanha), Herman Schulz (Peter Hammer, Alemanha), Franchita Gonzalez Battle (Editions François Maspero, França), Inge Feltrinelli (Giangiacomo Feltrinelli Editor, Itália), Marian Sketgell (E.P. Futton, Estados Unidos), Ricardo Rodrigo (Editorial Bruguera, Espanha) e André Bay (Editions Stock, França)⁴⁶.

Divulgadora desta notícia, Luciana Pereira diz que o Ministro Armando Falcão era movido por “obsessão censória” visível nos títulos proibidos e que, em 1978, havia cerca de quinhentos títulos interditos. Luciana Pereira aponta que, entre os censurados, predominam as obras de ficção, havendo também livros de não-ficção de autores como “Fidel Castro, Lenin, Mao, Althusser, Che Guevara, Caio Prado, Nelson Werneck, José

⁴³ Participaram nesta ação Antonio Candido, Chico Buarque de Hollanda, Dias Gomes, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, Rubem Fonseca e Néida Piñon, entre outros.

⁴⁴ Texto incluído no livro ao qual deu o nome, publicado em 2007 pela Rocco, R.J., pp. 59-65.

⁴⁵ Carta de 16/02/1977, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundesstelles/bau/cartas-de-carlos-drummond-de-andrade>>. Acesso em: 20/05/2012.

⁴⁶ Luciana Pereira, *Livros vermelhos nos arquivos da polícia política do Rio de Janeiro (1964-1983)*, p. s/n.º. Notícia publicada no dia 30 de setembro de 1977, em *O Globo*.

Álvaro Moisés [...] Fernando Henrique Cardoso e José Serra.”⁴⁷ Considera, porém, que, apesar das leis muito repressivas dos anos 70, na prática, a inspeção tinha falhas, o que explica o florescimento do mercado livreiro e a difusão de numerosas publicações que se opunham ao regime ou o expunham, como sucede com o romance *As meninas*, cuja não interdição é explicada, com humor, pela própria autora: “o censor chegou até à página 72 e não foi adiante porque achou o livro chato.”⁴⁸

Na década de 80, prossegue a consagração da escritora paulista, para o que contribuiu a sua intensa atividade literária, pois foram publicados *A disciplina do amor* (1980) – que obteve dois prémios (Jabuti e APCA) –, *Mistérios*, contos fantásticos (1989) e o seu quarto romance – *As horas nuas* (1989) – que, laureado com o Prémio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano é, para alguns críticos, a sua obra mais realizada. Este o parecer de Urbano Tavares Rodrigues –

As Horas Nuas me fascinou. É talvez o seu melhor livro, pela riqueza e flexibilidade das estruturas narrativas e da linguagem. Uma desenvoltura, uma terna crueldade, uma ironia e um delicado impudor – tudo isso, somado a um fôlego impressionante, faz dele um livro de hoje.⁴⁹

– e de José Paulo Paes:

A constante superação de si mesma parece ser, de resto, a lei da obra em progresso de Lygia Fagundes Telles, onde *As Horas Nuas* aparecem como o ponto mais alto até agora – o que não é dizer pouco.⁵⁰

A partir de 1991, Lygia pôde dedicar-se por inteiro à literatura, tendo dado à estampa novas coletâneas de contos: *A noite escura e mais eu* (1995), agraciada com os Prémios Jabuti e Artur Azevedo e o galardão APLUB⁵¹ de Literatura; *Meus contos*

⁴⁷ Esta notícia foi encontrada pela investigadora nos arquivos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), criado em 1924 e utilizado pelo Estado Novo e pela Ditadura Militar, para controlo e repressão de movimentos políticos e sociais que se opunham ao poder.

⁴⁸ Lygia Fagundes Telles, *Conspiração de nuvens*, p. 65.

⁴⁹ Urbano Tavares Rodrigues, “Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, 2010, [p. 241].

⁵⁰ José Paulo Paes, “Entre a nudez e o mito”, p. 247.

⁵¹ Sigla de *Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil*.

preferidos e *Histórias de mistério* (2004)⁵² e *Meus contos esquecidos* (2005). Produziu ainda outros três volumes de textos breves: *Invenção e memória* (2000), galardoado com três prêmios: Jabuti, APCA e “Golfinho de Ouro”; *Durante aquele estranho chá* (2002), e *Conspiração de nuvens* (2007), premiado também pela APCA. Como salienta Suênio Lucena, os textos destas compilações têm um caráter confessional, “flagrante inspiração memorialista ou autobiográfica. E, embora declaradamente não-ficcionais, em todos a autora faz um testemunho permeado por elementos ficcionais”⁵³. São relatos de encontros com escritores (Simone de Beauvoir, Jorge Luís Borges, entre outros) e de viagens, reflexões e crônicas sobre São Paulo ou lembranças de infância. Nesta mesma linha, Lygia editou em 2011 *Passaporte para a China*, vinte e nove crônicas escritas em 1960, inspiradas na viagem que fez à China, onde participou nas comemorações do décimo primeiro aniversário do socialismo chinês, integrada na delegação brasileira.

No ano seguinte, editou *O segredo e outras histórias de descoberta*, conjunto de cinco contos que, escritos em fases distintas, partilham o facto de traduzirem o ponto de vista de uma criança ou de um adolescente, sem que a sua faixa etária seja desvendada, explorando-se a “descoberta do amor ou a frustração perante um segredo de família”⁵⁴.

Cabe ainda referir que as obras da escritora paulista têm servido de inspiração e de objeto de trabalho para outras áreas artísticas. Por exemplo: a longa-metragem italiana *Le ore nude* (1965), de Mario Vicario, inspirado no universo romanesco da escritora⁵⁵; *O menino* (1977), curta-metragem de Luiz Fernando Sampaio, que adapta o texto homónimo da autora; *As três mortes de Solano* (1978), filme de Roberto Santos, baseado no

⁵² A partir de 1997, a Rocco adquiriu os direitos de publicação de toda a sua obra. Em 2008, a sua produção literária passou a pertencer à Companhia das Letras que reeditou muitos dos seus textos.

⁵³ Suênio Campos de Lucena, *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*, p. 10.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13309>>. Acesso em: 24/07/2012.

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,mostra-relaciona-filmes-a-livros-de-lygia-fagundes-telles,710896,0.htm>>. Acesso em: 24/07/2012. Interessante sublinhar a afinidade entre o nome deste filme dos anos 60 e o título do seu último romance, publicado duas décadas mais tarde.

conto “A caçada”; *As meninas* (1996), filme de Emiliano Ribeiro; *Contos de Lygia* (1999), uma longa-metragem, dirigida por Del Rangel, que usa personagens de várias histórias da autora para recriar a globalidade da sua obra. Sobre a própria escritora foi realizado, em 1990, o documentário em vídeo *Narrarte*, dirigido por Goffredo da Silva Telles Neto, seu filho, e Paloma Rocha. Por outro lado, Lygia e Paulo Emílio escreveram o roteiro da longa-metragem *Capitu* (1968), de Paulo Cezar Saraceni, mais tarde transformado em livro (1993). Os seus textos deram também azo a telenovelas, minisséries e outros programas televisivos. A TV Globo exibiu um *Caso Especial* em 1978, adaptação do conto “O jardim selvagem” feito por Paulo José. Inspirada no romance homónimo, *Ciranda de pedra* (1981) é uma famosa telenovela de Reinaldo Boury e Wolf Maya, que também passou em Portugal. *Era uma vez Valdete* (1993), episódio da série *Retratos de mulher*, dirigida por Ricardo Linhares, baseou-se no conto “O moço do saxofone”.

Os seus escritos foram explorados também no universo dramático: A peça *As meninas*, adaptada por Isabel Scisci e dirigida por Roberto Lage, estreou no Rio de Janeiro, em 1988 e, no mesmo ano, em São Paulo, mas com adaptação de Maria Adélia Nicoletti e direção de Paulo Morais⁵⁶; *A confissão de Leontina*, peça dirigida por Oswaldo Boaretto Jr, estreou em São Paulo, em 1998, e, sob direção de António Guedes, foi exibida em Portugal⁵⁷, em 2006; *Pomba enamorada ou uma história de amor*, dirigida por Maria Assunção e José António Carnevale e adaptada por Maria Assunção, foi exibida no Rio de Janeiro, em 1999.

O interesse pela obra da nossa escritora permanece grande no Brasil e deve-se não só ao reconhecimento do seu valor literário e da atualidade dos seus conteúdos, mas

⁵⁶ Dez anos depois, Isabel Scisci voltou a transpor para teatro o mesmo texto, dirigido por Francis Mayer.

⁵⁷ Teatro D. Maria II, de 8 a 19 de novembro de 2006.

também à atuação da escritora na sociedade, comprometida com o seu tempo e com o seu país. São inúmeros os exemplos da sua vitalidade, da sua aura positiva, da sua benevolência, do seu intenso trabalho na divulgação da cultura e na sondagem, através da escrita, do que é intrinsecamente humano, mesmo em épocas difíceis, mesmo quando a adversidade lhe bateu à porta⁵⁸. Disso dá claro testemunho Anésia Pacheco e Chaves:

Sempre presente na promoção da cultura, esteve à frente da Cinemateca Brasileira, criada por seu marido Paulo Emílio Salles Gomes. [...] é continuamente convidada para conferências, congressos e simpósios, aqui e no exterior. [...]. Lygia tem a coragem maior, aquela de ser artista, de enfrentar no seu texto as turbulências íntimas e as contradições de seus misteriosos, secretos personagens. [...] Lygia é exímia observadora dos detalhes que passam despercebidos a tantos. [...] Admiro seu talento, seu 'elã vital', a energia com que enfrenta as dificuldades da vida, sua alegria de viver. [...] Ela é uma grande trabalhadora e batalha para conseguir o termo exato para o que quer dizer na enxuteza de sua linguagem. Conseguiu além do sucesso cultural e social, grande prestígio artístico.⁵⁹

Talvez por isto, os seus escritos continuem a ser retomados, nos dias de hoje, para a criação de novos trabalhos artísticos. A título ilustrativo citam-se: os trabalhos do grupo Cabauêba de Teatro, de São Paulo, que, desde a sua criação em 2001, adapta textos da autora, nomeadamente contos das coletâneas *Jardim selvagem* e *Mistério*⁶⁰; o projeto “EntreMundos-Mundo da leitura, leitura do mundo” que, na sua edição de 2011, levou a palco excertos de *Invenção e memória*, de Lygia e de textos de Anton Tchekhov; a nova adaptação teatral do texto *Pomba enamorada ou uma história de amor* que estreou, em 2012, em São Paulo⁶¹; a curta-metragem *Venha ver o pôr-do-sol* que, inspirada no conto homónimo da escritora, foi produzida pela Oficina de Realização em

⁵⁸ Por exemplo, quando faleceram o seu companheiro, Paulo Emílio Salles Gomes, em 1977, e o seu único filho, Goffredo Telles Netto, em 2006.

⁵⁹ Anésia Pacheco e Chaves, [sem título], *Cadernos de literatura brasileira. Lygia Fagundes Telles*, nº 5, p. 21.

⁶⁰ Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1006568>>. Acesso em: 08/05/2012.

⁶¹ No Teatro Ruth Escobar, com a atriz Simonia Queiroz. Disponível em: <<http://www.enteatro.com.br/2012/05/pomba-enamorada-ou-uma-historia-de-amor.html>>. Acesso em: 05/05/2012.

Cinema promovida pela Kinoarte (Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina)⁶²; a peça *DOLLY*, adaptação de um outro conto homónimo a cargo de Alethea Novaes, estreada em março de 2012, no Teatro Poeirinha do Rio de Janeiro, produzida pela Companhia de Teatro *Os argonautas*, de Salvador, e com direção de Marcelo Flores⁶³; o espetáculo *Nem às paredes confesso* – da Cênicas Cia de Repertório – que, apresentado em São Paulo, numa única sessão, em abril de 2012, reuniu textos de escritores contemporâneos, entre os quais se contava Lygia Fagundes Telles⁶⁴; o espetáculo teatral *Alma Mor-na*, dirigido por João Lima, foi inspirado no conto *Natal da Barca* e esteve em cartaz no teatro Gamboa Nova, em Salvador, em dezembro de 2013⁶⁵; estudantes da UNICAMP gravaram uma curta-metragem “A estrutura da bolha de sabão”, baseado no conto homónimo da escritora, que foi selecionada pelo Festival de Cannes, de 2014, e exibida na mostra *Short Film Corner*⁶⁶; No dia 18 de julho deste mesmo ano, o SESC do Teatro apresentou em Niterói a adaptação teatral do conto *Pomba enamorada ou uma história de amor*⁶⁷.

Desde o início do século XXI, multiplicam-se as homenagens Lygia, destacando ora a sua faceta de escritora, ora a sua figura humana muito atuante na sociedade brasileira. Celebrou-se, em 2003, o trigésimo aniversário de *As meninas*; em 2010, foi ela a personalidade homenageada na 5ª edição da Balada Literária, que teve lugar em São

⁶² Disponível em: <<http://www.planetasercomtel.com.br/baladas/124041/espante-o-frio-caindo-na-balada.html>>. Acesso em: 05/05/2012.

⁶³ Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/especial/estreias-da-semana-683258.shtml>>. Acesso em: 05/05/2012.

⁶⁴ “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, “A Outra voz”, de Caio Fernando Abreu, e ainda textos de Sérgio Roveri, Marcelino Freire e Roberto Alvin. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2012/04/no-recife-sesc-santo-amaro-recebe-o-espetaculo-nem-paredes-confesso.html>>. Acesso em: 05/05/2012.

⁶⁵ Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/teatro/materias/1553252-espetaculo-adapta-conto-dramatico-de-lygia-fagundes-telles>>. Acesso em: 19/08/2014.

⁶⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2014/05/festival-de-cannes-seleciona-curta-gravado-por-estudantes-da-unicamp.html>>. Acesso em: 19/08/2014.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.osaogoncalo.com.br/site/cultura/2014/7/17/62808/sesc+niter%C3%B3i+tem+dobradinha+teatral>>. Acesso em: 19/08/2014.

Paulo. Para celebrar os seus oitenta e oito anos, diversas instituições organizaram eventos, entre as quais, a Cinemateca Brasileira que levou a cabo, entre os dias 26 de abril e 15 de maio, a *Mostra Lygia Fagundes Telles*⁶⁸, cuja programação trouxe novamente a público filmes inspirados ou adaptados das suas obras. Na exposição “Brasil Feminino”, inaugurada no dia 5 de julho de 2011, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que apresentou a ascensão social da mulher no Brasil desde os tempos coloniais até os dias atuais, Lygia foi uma das personalidades femininas representadas.⁶⁹

Para comemorar os noventa anos da escritora, a Fundação Biblioteca Nacional organizou uma exposição, aberta ao público de 15 de abril a 10 de junho de 2013⁷⁰ e a Biblioteca Latino-Americana, do Memorial da América Latina, organizou um evento com exposição, palestra e mostra de filme a respeito de sua trajetória⁷¹, durante o mês de outubro. A primeira edição da Festa Literária de Maringá celebrará também a autora, entre os dias 21 e 25 do próximo mês de outubro, através do tema “semeando livros e colhendo leitores”.⁷²

Homenageando essa grande figura da literatura brasileira, no discurso que proferiu, em 2009, quando ela recebeu o prêmio Juca Pato da União Brasileira de Escritores, Antonio Candido referiu que a sua posição na literatura brasileira “é das mais singulares, porque [...] a sua obra é forte sem contundência, é moderna sem vanguardismo, é

⁶⁸ Sendo Paulo Emílio um dos fundadores da Cinemateca Brasileira e Lygia, elemento do conselho ativo da instituição, a ideia da mostra partiu de amigos e fãs. Disponível em <<http://br.noticias.yahoo.com/mostra-relaciona-filmes-livros-lygia-fagundes-telles-140000687.html>>. Acesso em: 05/05/2012.

⁶⁹ Esta mostra contou com recortes de jornais, revistas, registros sonoros e pinturas de Debret e Carlos Julião, entre outras peças. Disponível em <<http://www.jb.com.br/programa/noticias/2011/09/16/as-melhores-exposicoes-da-cidade-16-a-22-de-setembro/>>. Acesso em: 08/05/2012.

⁷⁰ Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=211497>. Acesso em: 19/08/2014.

⁷¹ Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/comemore-os-90-anos-da-escritora-lygia-fagundes-telles-em-evento-gratuito/>>. Acesso em: 19/08/2014.

⁷² Disponível em: <http://www.hnews.com.br/noticia/Dw4NDAsKCQgHBgUEAwIBANjNpbd2HY-plBjMJxqGYs/1_festa_literaria_de_maringa_vai_incentivar_a_leitura_da_populacao.html>. Acesso em: 19/08/2014.

original sem subversão do discurso” e que, tal como Mozart, ela é um “caso surpreendente de inovador ancorado na tradição”, pela sua capacidade “de atingir os níveis mais elevados de expressão sem sair de uma linguagem timbrada pela mais comunicativa naturalidade, [...] de ser original e mesmo surpreendente dentro de um universo estilístico, digamos estabelecido”.⁷³

Considerando o conjunto da obra ficcional de Lygia, nota-se a presença de duas características constantes: a exploração de problemáticas típicas do meio urbano burguês e o protagonismo dado às mulheres. O seu interesse pelo feminino é referido por Nelly Novaes Coelho que o enquadra num conjunto mais amplo de “interrogações geradas por uma constelação de problemas em torno do ser humano”⁷⁴, os quais se foram adensando e apurando ao longo dos anos.

A atenção dada às relações do eu com a sua rede social, evidenciada nos primeiros livros da escritora paulista, foi pouco a pouco norteadada para a condição humana, num mundo que se desagrega, onde os alicerces que conformavam a sociedade tradicional se fragilizaram, gerando desconforto e angústia no Homem, pois crescem as incertezas, a consciência da sua insignificância e da sua transitoriedade, num cosmos cada vez mais incomensurável. No entanto, como sublinha Nelly Novaes Coelho, as questões envolvendo o eu e a sociedade continuam a ocupar o primeiro plano na malha narrativa da autora, embora se aprofunde o espaço das interrogações, tornadas mais íntimas e intrínsecas ao ser humano, sem, no entanto, se oferecerem respostas ou soluções para os problemas colocados. Com estas inquirições, a sua escrita torna-se um meio de autocohecimento e de discussão de problemáticas existenciais que afetam o ser, enquanto indivíduo e na condição de elemento em interação com os demais.

⁷³ Antonio Candido, “Depoimento” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, pp. 249-250.

⁷⁴ Nelly Novaes Coelho, *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, p. 235.

Por estas razões, Kathryn Bishop-Sanchez afirmou que “conhecer-se” é “um dos temas dominantes da obra de Lygia Fagundes Telles”⁷⁵, o que se aplica com justeza ao *corpus* desta dissertação, que procurará demonstrar que as personagens principais das quatro narrativas perseguem a sua verdadeira identidade, indagam as suas raízes e procuram o seu espaço no seu quadro familiar e social. Assim, o desencontro, igualmente referido por alguns ensaístas, como sendo outra temática recorrente na obra da autora, está aglutinado à problemática das suas personagens. Chamando a atenção para a arte da ficcionista que, sem redundâncias ou repetições, põe a nu aspetos diversos dos diferentes tipos de desencontro que é possível arrolar no campo da experiência humana, José Paulo Paes é da opinião de que:

Os desencontros tematizados nas ficções curtas ou longas de Lygia Fagundes Telles abrem-se num leque que cobre áreas fundamentais da experiência humana: desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante.⁷⁶

É o que se verá nos trajetos de Virgínia (*Ciranda de pedra*), Raíza (*Verão no aquário*), Lorena, Ana Clara, Lia (*As meninas*) e Rosa Ambrósio (*As horas nuas*), marcados por dificuldades de relacionamento e pela procura do estar em paz com o seu universo interior e com o cosmos.

⁷⁵ Kathryn Bishop-Sanchez “Entre a *décadence* e o imaginário: o caleidoscópio do envelhecimento em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles”, p. 184.

⁷⁶ José Paulo Paes, “Ao encontro dos desencontros”, p. 71.

2. A construção dos romances em Lygia Fagundes Telles: uma espécie de colcha de retalhos

quando me sento para escrever, sózinha e em silêncio, tudo quanto é fórmula, cálculo, modelos estruturalistas – tudo, tudo é pôsto de lado. Esqueço. Estendo minhas antenas e como um inseto subindo pelo áspero casco de uma árvore faço minha escolha e sigo meu caminho.

Lygia Fagundes Telles⁷⁷

Sabe-se pela moderna teoria da literatura que um texto literário é constituído por dois planos: o da história e o do discurso. História, porque apresenta acontecimentos que se teriam passado, num certo espaço e tempo, e personagens que os teriam vivido. Discurso em que um narrador relata a história, interessando, neste plano, o modo como ele a transmite aos leitores. E é nestes dois planos fundamentais dos romances de Lygia Fagundes Telles que este capítulo se detém, com principal enfoque no discurso. Analisa-se, em particular, o que a retórica clássica designa de *dispositivo*, isto é, o modo como a nossa escritora ordena as histórias relatadas nos seus romances.

Conquanto, para a autora, a escrita seja um processo à margem de fórmulas, cálculos ou modelos estruturalistas, como indica a epígrafe deste capítulo, a verdade é que a construção das suas narrativas sustenta uma análise de inspiração estruturalista, como se demonstrará. Embora Lygia clarifique que não convoca, deliberadamente, pressupostos teóricos para o momento da criação literária e, em diversas entrevistas, reafirme que a escrita é sobretudo uma questão de inspiração e de vocação, o seu saber passivo, feito de leituras teóricas e literárias, não deixa de atuar, mesmo que sub-repticiamente, quando escreve. Assim, ainda que afirme que a maioria dos seus textos tem origem “nos emaranhados do inconsciente, zona de sombra, obscura [e que] o ato de criação é sem-

⁷⁷ Lygia Fagundes Telles, “Encontro com Lygia”, p. XIII.

pre um mistério”⁷⁸, os seus enunciados ocultam um trabalho prévio, saturado e disciplinado, como se percebe da definição que ela mesma dá do artista –

é um visionário. Um vidente. Tem passe livre no tempo que ele percorre de alto abaixo em seu trapézio voador que avança e recua no espaço: tanta luta, tanto empenho que não exclui disciplina. A paciência.⁷⁹

– e da arte, que vê como uma busca caracterizada por uma constante insatisfação, sendo portanto “preciso pesquisar, se aventurar por novos caminhos, desconfiar da facilidade com que as palavras se oferecem.”⁸⁰

Destes depoimentos, percebe-se que os seus romances não são constituídos por histórias⁸¹ simples, respeitadoras da ordem cronológica, mas sim compostos por múltiplos fios que se conectam a vários níveis. São narrativas que se compõem não de ações que se sucedem numa lógica de causa e efeito, mas de vivências particulares das personagens, nas quais o tempo cronológico e o espaço físico têm um valor diminuto. Como se verá, a escrita destes romances é dominada por uma conceção de fragmentação, de indefinição e por um movimento zigzagueante, verificáveis ao nível das histórias narradas, dos tempos e dos espaços onde se dão os acontecimentos. Tais aspetos serão agora explorados em pormenor em cada romance.

2.1. *Ciranda de pedra*

Primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra*, é formado por duas partes, ambas abordando o drama vivencial da personagem Virgínia e cada uma explorando momentos distintos da sua existência. Os episódios da infância da protago-

⁷⁸ Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 196.

⁷⁹ Lygia Fagundes Telles, *Você sabe o que uma famosa escritora disse para a outra?*, p. s/nº.

⁸⁰ Lygia Fagundes Telles. *ibidem*.

⁸¹ Na nomenclatura de Gérard Genette denomina-se *história* “o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual” e *narrativa* “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si”. (*Discurso da narrativa*, p. 25).

nista, relatados na primeira parte, mostram a sua infelicidade por ser filha de pais separados e viver com a mãe, Laura – em estado avançado de demência – e com Daniel – seu médico e companheiro. Partilha este universo, agravado por problemas económicos, a empregada Luciana, hostilizada por Virgínia que, intuindo o seu amor por Daniel, a considera uma ameaça à felicidade da mãe. Semanalmente, a criança é levada a casa de Natércio – que julga ser seu pai – a fim de passar a tarde com as suas duas irmãs adolescentes – Otávia e Bruna – que estão ao cuidado de Frau Herta, uma governanta de origem alemã, com quem Virgínia antipatiza devido à sua frieza de trato e rigidez de princípios. Neste espaço, contacta com o círculo de amizades das irmãs, formado pelos também adolescentes, Afonso, Letícia e Conrado.

Vivendo o dia-a-dia num ambiente de pobreza e de doença, Virgínia é infeliz, aborrece-se, provoca constantemente a criada, como forma de compensação das suas angústias, e tenta compreender questões que excedem a sua capacidade de entendimento: o porquê de Laura ter abandonado Natércio, renunciando à vida suntuosa que este lhe oferecia, a razão dos constantes comentários depreciativos de Bruna sobre a conduta da mãe – a quem recrimina ter abandonado o marido e as duas filhas para ir viver com o amante – e a inexistência de mostras de afeto por parte do seu suposto pai.

Não obstante a animosidade que sente contra ela na casa de Natércio, Virgínia anseia por aí residir, fascinada pela opulência e pelo requinte da mansão e desejosa de se aproximar de Conrado, por quem nutre um amor secreto. O agravamento da saúde de Laura concretiza o seu sonho que rapidamente se transforma em decepção, pois a sua nova vida em nada se assemelha à que idealizara: ela não se integra no círculo das irmãs e dos seus amigos e é recriminada pelos adultos, devido às suas atitudes desajustadas e à sua falta de compostura. Virgínia sente-se “uma carta fora do baralho”, uma enjeitada

naquele espaço, tornado num tormento para a jovem.

As revelações de Luciana, após a morte de Laura e o suicídio de Daniel, dão-lhe a conhecer o que lhe tinha sido até então ocultado: a mãe abandonara o lar familiar porque traíra Natércio com Daniel e este é o seu pai biológico. Compreende então as atitudes daqueles com quem tem vivido: a desafeição de Natércio, as censuras acérrimas de Bruna à mãe, o carinho com que Daniel a tratava e a ternura inexplicável que, no seu íntimo, nutria por ele. A anagnórise da história do amor trágico da mãe e de Daniel e a da sua verdadeira origem levam-na a querer estudar num colégio interno, para assim se afastar dos focos geradores do seu sofrimento.

A segunda parte do livro narra o regresso de Virgínia à mansão de Natércio, após vários anos de ausência. Ela é agora uma jovem e bela adulta, formada em línguas, mas só aparentemente refeita das amarguras da vida pois, assim que contacta de novo com aquele espaço físico e humano, vêm-lhe à memória episódios perturbadores da sua infância. Porém, a formação e experiência entretanto adquiridas bem como o conhecimento da verdade sobre a sua origem permitem-lhe, não só ser condescendente com Natércio, compreendendo os seus motivos, mas ainda olhar para as irmãs e seus amigos sem a sobrevalorização e a idolatria que outrora lhes votara. Aos poucos, ela vai descobrindo o lado obscuro do antigo grupo – seus segredos, frustrações e imperfeições – e, desiludida, deixa de querer fazer parte dele. A percepção das fraquezas, ou melhor, da humanidade dos outros gera a reformulação dos seus princípios e valores e mostra-se indispensável para a reconciliação consigo mesma e com a vida.

O romance termina com o fim de um ciclo da vida da protagonista que, graças às experiências vivenciadas, ganhou maturidade psicológica. O projeto de uma viagem, sem plano traçado e sem regresso previsto, revela estar recetiva a novos desafios e dão

ao fecho da narrativa uma nota de esperança no poder renovador do homem e no futuro.

A estrutura formal do romance evidencia uma primeira fragmentação na organização da história. Em cada um dos seus segmentos – designados primeira e segunda partes – narram-se episódios de etapas distintas da vida da protagonista, separadas por uma lacuna temporal, impossível de balizar com precisão, embora se saiba que corresponde à permanência de Virgínia no colégio interno. A primeira secção, formada por sete capítulos, perfaz cerca de 41% do relato; a segunda, constituída por dez capítulos, ocupa os restantes 59% do total da narrativa. Assim, considerando o maior número de capítulos e de páginas concedido a esta segunda parte, conclui-se que é à fase adulta da personagem que se dá maior relevância. A reforçar a intenção de a autora elaborar uma narrativa bipartida, na qual cada parte tem relativa autonomia, está o facto de ela ter optado por reiniciar a numeração dos capítulos, na segunda secção.

A natureza da matéria abordada no romance – vivências pessoais e factos ocorridos em duas fases da vida de Virgínia (a infância e primeiro estágio da idade adulta), condicionados por uma moldura familiar peculiar, consequência do nascimento ilegítimo da protagonista – poderia pôr em causa o sucesso do projeto literário por abarcar um extenso período temporal, se a autora não tivesse procedido a uma triagem das principais ocorrências a relatar. Usando da liberdade própria dos criadores⁸², Lygia selecionou apenas alguns episódios que ilustram o essencial da matéria diegética, operando cortes e escolhendo os factos a expor. Para isto, lançou mão de técnicas narrativas que permitiram condensar em cerca de duzentas páginas o essencial da história de Virgínia, nos

⁸² Esta liberdade, reconhecida aos criadores que concebem as suas obras literárias operando como verdadeiros artesãos, é, com recorrência, matéria de reflexão de críticos e de teóricos, como é o caso de R. Bourneuf e Réal Ouellet que, a este propósito, declaram ter o romancista “de localizar, talhar, privilegiar certos factos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele *compõe* a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão. Organiza, portanto, a matéria-prima da sua história para lhe dar *forma* artística”. (*O universo do romance*, p. 31.)

dois estádios do seu desenvolvimento, apresentados na ordem em que ocorreram, sem marcação espaço-temporal constante nem rigorosa.

A inexistência de quaisquer datas na narrativa dificulta, pois, a percepção exata da época histórica em que se enquadra o relato. Contudo, a atmosfera sociocultural recriada permite pensar que as ações decorrem em meados do século XX, em discordância com Tereza de Moraes que as restringe a 1954.⁸³ Além de não haver dados textuais que sustentem esta ilação, é longo o período que vai da infância à conclusão dos estudos de Virgínia e à sua decisão de viajar. Assim, é de admitir que o enredo evolui numa época situada entre finais dos anos 30 e início dos anos 50, balizas que se baseiam na menção de versos de uma poesia publicada pela primeira vez em 1936⁸⁴ e na data da primeira edição do romance (1954). Por isso, crê-se que o desenrolar da intriga seja contemporâneo da juventude da autora e que o universo recriado lhe seja familiar.

A impossibilidade de precisar o tempo histórico da intriga é acentuada pela (des)ordem na apresentação dos acontecimentos. Apenas se pode afirmar que a primeira parte da narrativa se inicia quando Virgínia era uma criança que frequentava a escola, certamente a primária, pois tinha de redigir uma composição sobre a família, o que exige o domínio dos rudimentos da escrita. Paralelamente, evidencia um desenvolvimento psicológico estruturado graças ao qual tece considerações ponderadas sobre a vida no campo, o meio familiar e os modelos admitidos ou rejeitados nas redações escolares, mas não suficiente para compreender de facto as suas relações familiares (*CP*, 30). Pode-se também concluir que a segunda parte termina no último dia de um ano desconhecido em que Virgínia, partilha com Conrado os seus projetos para o futuro: viajar para longe, “com um mínimo de planos ou sem plano algum.” (*CP*, 198).

⁸³ Tereza de Moraes, *Literatura e escritura: caminhos da libertação feminina*, p. 127.

⁸⁴ Trata-se dos versos incluídos no romance *Sparkenbroken*, do autor inglês Charles Morgan, citados por Daniel (*CP*, p. 64).

O romance oferece, portanto, ao leitor, uma história bipartida, quer no plano paratextual, quer no textual, e apenas se conhecem poucos episódios da vida da protagonista, cuja localização espaço-temporal é mais sugerida do que explicitada. Embora o tempo da história abarque a vida de Virgínia desde a infância até à idade adulta, o relato não a dissecava exaustivamente, cingindo-se a segmentos temporais reduzidos, o que leva a crer que o intento da autora não tenha sido acompanhar *tout court* a evolução da personagem, e sim expor apenas alguns episódios ilustrativos do seu percurso⁸⁵, tornando o discurso uma urdidura de situações parcelares unidas à maneira da colcha de retalhos.

Em função das poucas notações temporais encontradas no discurso (advérbios ou locuções adverbiais temporais), estabeleceu-se uma ordenação cronológica da história, concluindo-se que, relativamente ao período da infância, o romance narra ações decorridas em apenas seis dias, compreendidos num período de cerca de sete semanas, passível de ser ilustrado no seguinte esquema:

Capítulos	1	2		3	4		5		6		7
Semana	1 ^a		2 ^a	3 ^a		4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a		7 ^a
Dia da semana	Terça-feira		Hiato	Terça-feira	Quarta-feira	Hiato	Terça-feira	Hiato	?	Hiato 3 dias?	?
Tempo da história	1º dia			2º dia	3º dia		4º dia	Hiato	5º dia		6º dia

O capítulo 1 contém informações que confirmam que a narrativa se inicia numa terça-feira, no período da tarde mas, não se sabendo de que ano, mês ou dia: “– Todas as terças-feiras, você sabe, passo a tarde lá [...] O relógio em cima do guarda-louça deu cinco pancadas secas.” (CP, 25 e 28).

No capítulo 2, a decisão de Laura de jantar com a filha e Daniel (CP, 33), bem como a forma verbal “Anoitecia” (CP, 39), a par com o facto de Virgínia estar a fazer a lição de casa, referida já no final do 1º capítulo (CP, 28), sugerem que este capítulo

⁸⁵ Muitos dos episódios selecionados estão investidos de uma dimensão iterativa e ilustrativa, sendo uma amostragem das vivências que marcam a rotina da protagonista.

apresenta acontecimentos subsequentes aos narrados no anterior e ocorridos em momento posterior do mesmo dia. Se a ida de Virgínia à casa de Natércio ocorre sempre às terças-feiras, como ela própria menciona, há um hiato temporal entre o segundo e o terceiro capítulos, já que ambos referem visitas suas àquela residência⁸⁶. Assim sendo, infere-se que o período omitido corresponde, no mínimo, a uma semana.

No capítulo 3, em conversa com Virgínia, Bruna utiliza o termo “enxovalhou” (*CP*, 43) e no quarto, a protagonista justifica a sua presença no escritório de Daniel dizendo-lhe que procura o sentido daquela palavra num dicionário (*CP*, 60). Estes dados autorizam a dedução de que os capítulos em causa narram factos sucedidos em momentos consecutivos. Se os encontros de Virgínia com as irmãs se realizam durante a tarde e, no capítulo 4, o diálogo de Daniel e Virgínia acontece de manhã (*CP*, 66), cabe inferir que tais factos se passam em dias seguidos: numa terça-feira (o capítulo 3) – segundo dia da história – e numa quarta-feira (o capítulo 4) – terceiro dia da história.

No início do capítulo 5 – que corresponde ao quarto dia do relato – percebe-se um novo salto no tempo, visto que Virgínia recorda eventos sucedidos durante uma outra das suas visitas de terça-feira à casa de Natércio (“Ah! Aquela tarde...”, *CP*, 67). A ordem reiterada de Luciana, quando entra no quarto da menina, para que ela “vista a camisola” (*CP*, 71 e 73) pressupõe ser hora de dormir, confirmado em seguida: Virgínia adormece, tem um pesadelo e acorda com os gritos da mãe, voltando a adormecer depois de trocar algumas palavras com Daniel (*CP*, 76).

O leitor depara com nova rasura de eventos entre os capítulos 5 e 6, conservando-se, contudo, o avanço cronológico. No capítulo 5, Virgínia conta a Luciana que irá viver com Natércio talvez ainda naquela semana (*CP*, 73) – o que se concretiza antes

⁸⁶ Também se pode concluir, a partir do texto, que não é nem domingo (“Domingo fomos à chácara de Afonso”, *CP*, 50) nem sábado (“- No próximo sábado a gente vai fazer um piquenique”, *CP*, 52).

dos eventos narrados no capítulo 6, no qual se diz que “fazia mais de uma semana que [ela] se mudara” (CP, 77), pelo que se deduz que o tempo omitido é, pelo menos, uma semana e que os relatos do capítulo 6 ocorrem no quinto dia da história. A mesma lógica e forma de estruturação aplicam-se nos dois últimos capítulos da primeira parte, pois o último explora eventos sucedidos num sexto dia do relato, dado que, no final do capítulo 6, se anuncia a morte de Laura e, no sétimo, Virgínia refere que “nem três dias tinham se passado” do seu falecimento (CP, 92).

A aplicação do mesmo tipo de análise aos capítulos da segunda parte do romance mostra que a autora utilizou formas de construção idênticas, o que de novo dificulta a delimitação do período temporal abrangido por este segmento do texto. Continua a não haver datação dos eventos, sabendo-se apenas que eles decorrem na época natalícia de um ano desconhecido. É possível, todavia, distinguir três momentos: os dias que antecedem o Natal (capítulos 1, 2, 3 e 4), os da sua celebração (capítulos 5, 6, 7 e 8) e os que decorrem após esta festa religiosa (capítulos 9 e 10).

Também os eventos narrados ocorrem em curtas frações de tempo, como mostra o seguinte esquema:

Capítulos	1	2	hiato	3	4	hiato	5	6	7	8	9	10
Tempo da história	1º dia	2º dia		3º dia	4º dia		5º dia	6º dia	7º dia		8º dia	9º dia
Dia do mês							23 XII	24 XII	25 XII manhã	25 XII tarde	27 XII	31 XII

Ignora-se a data dos factos enunciados no capítulo inicial da segunda parte do romance referentes aos preparativos de Virgínia para deixar o colégio e retornar a casa de Natércio, o que se concretiza no capítulo seguinte, num dia posterior, mas não necessariamente seguinte ao do capítulo 1, pois a protagonista confessa que, só no dia seguinte, concluirá a arrumação da sua bagagem: “Amanhã faço isso” (CP, 104). Sabe-se

apenas que o seu regresso se sucede numa tarde (*CP*, 110) e “depois de tanto tempo” (*CP*, 109). Esta citação prova o longo período elidido na narrativa, mas o seu conteúdo vago impede fixar os anos da estada de Virgínia no internato, embora o advérbio de intensidade “tanto” sugira que foi demorada.

Também não é possível precisar o tempo que separa os eventos narrados nos capítulos 2 e 3 da segunda parte. A menção ao aniversário de Frau Herta deixa, por outro lado, entender que os capítulos 3 e 4 relatam ações decorridas em dias consecutivos: “Amanhã é o aniversário dela” (*CP*, cap. 3, 124); “– Hoje é o aniversário dela.” (*CP*, cap. 4, 136). No capítulo 4 há ainda elementos que situam a ação na proximidade da época natalícia (*CP*, 135). A afirmação “sábado é Natal” (*CP*, 138) deixa subentendido “no próximo sábado” e permite ainda inferir que o aniversário de Frau Herta ocorre na semana que antecede aquela festa litúrgica.

Os capítulos seguintes narram acontecimentos das duas últimas semanas de um ano não explicitado. O capítulo 5 expõe eventos da antevéspera de Natal, como se deduz desta fala de Virgínia: “– Afonso convidou-me para sair amanhã à noite, logo depois da ceia” (*CP*, 150) e o capítulo seguinte, o sucedido na noite da Consoada (*CP*, 161). Os capítulos 7 e 8 enunciam ações ocorridas no dia de Natal, que se sabe ser um domingo, já que a Consoada foi no sábado (*CP*, 138). A alusão ao “ontem” (*CP*, 180) confirma que as ações relatadas são consecutivas e seguem a ordem cronológica.

Embora não datados, o acontecido nos dois últimos capítulos (nove e dez da segunda parte) tem lugar em dias ulteriores ao da Consoada, como se percebe das palavras de Natércio – “Não a [Virgínia] vejo desde a ceia de Bruna, quer dizer, há quase dois dias” (*CP*, 188) – e de Conrado – “Hoje é o último dia do ano.” (*CP*, 200), frase que permite localizar os factos no dia 31 de dezembro.

Desta demonstração algo minuciosa sobressai que, tanto na primeira como na segunda partes da obra, narra-se, em cada capítulo, uma sequência de acontecimentos circunscrita a um período temporal reduzido, o que origina um equilíbrio quase perfeito entre número de capítulos e o dos momentos relatados. Na primeira parte do romance, em sete capítulos, expõem-se eventos decorridos em seis dias; na segunda nove episódios são apresentados em dez capítulos.

A economia verificada no plano temporal também se observa no das ações nucleares de cada capítulo que se resumem a cerca de seis na primeira parte do romance:

1 – É dia de visita a casa de Natércio. Enquanto espera a chegada da viatura, Virgínia faz uma birra, expressando, de forma enérgica, a sua recusa em querer ir. Por fim, Luciana informa-a de que a visita foi cancelada (capítulo 1);

2 – Ainda em casa de Laura, antes do jantar, Virgínia faz um trabalho de casa para a escola e, depois de conversar com Daniel sobre o estado de saúde de Laura e de ficar a saber que brevemente iria mudar-se para casa de Natércio, vai ver a mãe que lhe reconta episódios passados da sua vida conjugal e a noite em que conheceu Daniel (capítulo 2);

3 – Virgínia desloca-se a casa de Natércio, conversa com Bruna acerca da mãe e dos avós maternos, lancha com as irmãs; Otávia dá-lhe notícias de Conrado, de Letícia e de Afonso e tem um breve encontro com o pai, antes do fim da visita (capítulo 3);

4 – Virgínia conversa com Daniel no escritório sobre a saúde de Laura que se agravou, sobre a morte e sobre si mesma. Daniel oferece-lhe um livro de poesia, vaticina-lhe um futuro muito ditoso e diz-lhe que quando crescer será uma jovem linda com olhos de gazela (capítulo 4);

5 – Virgínia dialoga com Luciana, no seu quarto, ficando a conhecer factos tristes do passado da empregada (capítulo 5);

6 – Já residindo com Natércio, Virgínia está triste por não se enquadrar naquele universo; sabe da morte da mãe ao ouvir acidentalmente uma conversa de Natércio com Frau Herta (capítulo 6); muito desolada, Virgínia fala com as irmãs sobre a morte da mãe e está perplexa com a indiferença que elas demonstram face ao seu falecimento; graças à visita de Luciana, sabe que Daniel se suicidou e que ele é o seu pai biológico. Estas revelações levam-na a decidir ingressar num colégio interno (capítulo 7).

Por sua vez, as sequências essenciais da segunda parte da narrativa resumem-se a nove:

1 – Virgínia prepara-se para deixar o internato, faz a sua bagagem, relê correspondência antiga de Natércio e das irmãs e rememora episódios passados (capítulo 1);

2 – Durante a viagem de regresso, Virgínia dialoga com o motorista que a foi buscar, ficando a saber alguns dados atuais sobre a família. Está muito apreensiva com a sua chegada. É recebida com alguma afetação e artificialismo, estabelecendo-se um diálogo de circunstância entre os presentes (capítulo 2);

3 – Conversando com as irmãs, Virgínia inteira-se de mais alguns factos sobre a família e vizinhos. Tem um curto diálogo com Natércio e fala também com Conrado acerca de si e dos outros. Sabe que Frau Herta está gravemente doente e que o seu aniversário é no dia seguinte (capítulo 3);

4 – Afonso, casado com Bruna, oferece-se para levar Virgínia, de carro, a casa de Frau Herta. No caminho, declara-se e propõe-lhe um encontro amoroso, ficando a promessa de conversarem mais tarde. Virgínia visita a antiga governanta que vive em condições deploráveis, num triste quarto de um sobrado muito pobre. Para lhe dar algum ânimo, Virgínia mente, dizendo-lhe que ela é lembrada pelas irmãs e vizinhos com muito carinho e saudade (capítulo 4);

5 – São relatados alguns eventos sucedidos na antevéspera de Natal, como a visita

de Virgínia a Letícia, durante a qual descobre as tendências lésbicas desta jovem e a quem revela o seu plano de vingança, no qual Afonso desempenhará um papel importante (capítulo 5);

6 – Exploram-se acontecimentos da noite de Natal: as conversas de circunstância dos presentes, o ambiente artificial generalizado e a inesperada saída de Virgínia com Rogério, vizinho de Letícia (capítulo 6);

7 – Narram-se ações sucedidas no dia de Natal: Virgínia acorda sozinha no apartamento de Rogério e lê o bilhete que este lhe deixou. Ao sair, é abordada por Letícia que a convida a entrar. A jovem repreende com dureza os atos de Virgínia – que diz estar infeliz e frustrada – e confessa-lhe que a ama, mas que não quer a sua comisseração, recomendando-lhe que a guarde para Conrado que está muito magoado com as suas atitudes. Letícia acaba por revelar também que o seu irmão é impotente (capítulo 7); De regresso a casa de Natércio, Virgínia conversa com Otávia sobre os outros, sobre a vida e sobre o passado amoroso da irmã (capítulo 8).

8 – Virgínia anuncia a Natércio que vai viajar para longe e por tempo indeterminado. As irmãs têm uma conversa franca acerca das suas vidas (capítulo 9).

9 – Junto ao rio, onde outrora os jovens brincavam, Virgínia e Conrado encontram-se, confessam os seus sentimentos, falam do futuro e despedem-se (capítulo 10).

A sobriedade e a imprecisão das marcas cronológicas têm paralelo no tratamento dado ao espaço, o que contribui para o efeito de indefinição e de nebulosa que paira sobre a narrativa. De facto, nela não se encontraram quaisquer topónimos que permitam identificar o macro espaço onde a ação decorre. A existência de várias expressões lexicais tais como, “gramado” (CP, 25), “caramanchão” (CP, 25), “tatu” (CP, 30), “chácara” (CP, 51), “samambaias” (CP, 74) e “País tropical” (CP, 146) e de certas especifici-

dades linguísticas das personagens (português, variedade brasileira), indicia que a história se passa no Brasil, num espaço burguês – considerando a dimensão do casarão de Natércio e zona envolvente – e urbano, embora limítrofe, como sugere a frase: “estou voltando da cidade, andei fazendo compras” (*CP*, 145).

Situadas na cidade onde decorre quase toda a ação do romance, ignora-se a localização da casa de Daniel, bem como a das outras residências mencionadas: a mansão de Natércio, o colégio interno de Virgínia, os apartamentos de Letícia e de Rogério – destes últimos apenas se diz que ficam “a duas quadras” da residência de Natércio (*CP*, 122) – e o quarto onde Frau Herta passou a habitar após a sua aposentação.

Coexistem com estes espaços fechados, áreas abertas, tais como o jardim da casa de Natércio, o caramanchão e a clareira junto ao rio que, sendo zonas ao ar livre, permitem práticas de lazer e de convívio de crianças e adultos. Estes espaços naturais revestem-se de grande importância para Virgínia, que os evoca com alguma recorrência, uma vez que aí se sucederam factos que a marcaram do ponto de vista psicológico.

O tratamento económico conferido ao espaço nos romances de Lygia, onde é objeto de descrições breves e pouco concretas, mas, por vezes, com alguma minúcia, mostra que ele se reduz à função de moldura física de ações ou de móbil para a atividade reflexiva ou rememorativa.

A constatação de que, em literatura, o paralelismo entre as duas temporalidades – a da história e a da narração – é um ideal “extremamente raro: porque, por um lado, o universo evocado está organizado segundo linhas temporais (por exemplo, diversas personagens); por outro lado, a narrativa tem as suas exigências próprias, que não são as da pretensa ‘realidade’”⁸⁷, aplica-se inteiramente a este romance que, dando primazia ao

⁸⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem*, p. 376.

estudo da interioridade humana, organiza a matéria diegética, não tanto em função de uma cronologia objetiva, mas sim da temporalidade subjetiva e desordenada, fruto dos avanços e retrocessos impostos pelas evocações desenfreadas da(s) personagem(s), mas também do associacionismo ideológico.

Dentre os múltiplos recursos disponíveis para a construção desse tipo da narrativa, Lygia valeu-se daqueles que considerou mais adequados, pelo que a história surge inevitavelmente condensada e subvertida na linearidade discursiva, ressaltando da sua construção textual uma imagem fragmentada e compósita, efeito da desordenação dos eventos na linha da enunciação e do menosprezo na marcação do espaço e do tempo, como se de acessórios se tratassem e não de categorias narrativas de pleno direito.

Pode-se efetivamente afirmar que este romance apresenta uma “armadura temporal relativamente complexa”⁸⁸, na qual o hipotético paralelismo entre os tempos da história e da escrita (concebível somente no plano teórico) é continuamente anulado por meio de vários procedimentos de construção da narrativa⁸⁹, responsáveis pelo movimento basculante do discurso entre presente e passado, pela justaposição ou alternância de várias linhas narrativas, por lacunas temporais, por acelerações ou abrandamentos da enunciação. Para a imagem multifacetada, desconectada e, por vezes, desarticulada da narrativa contribui o recurso repetido às analepses e, por vezes, às prolepses, às histórias encaixadas, às omissões ou escamoteamentos, aos resumos, às digressões e às análises que interrompem a ação e oportunizam críticas ou observações. De todos estes processos, a analepse é o mais recorrente em toda a narrativa, associado quer à protagonista, quer a personagens secundárias, como o ilustram os seguintes exemplos.

Virgínia recorda a manhã do dia anterior, em que, de visita à mãe, lhe falou de

⁸⁸ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *O universo do romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, p. 175.

⁸⁹ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 376/377.

uma maravilhosa festa da escola e inventou que nela participara, representando a primavera, quando, na realidade, nem fora selecionada:

Mãezinha, escuta! – começou sufregamente. – Houve uma festa tão bonita na escola, você precisava ver! – acrescentara ajoelhando-se ao lado do divã. E contara-lhe os últimos acontecimentos, exagerando alguns, inventando outros, dando à narrativa um tom febril de alegria. – Cada menina representava uma estação do ano. Eu ... – reviu-se entre as rejeitadas no fundo da sala, os olhos pregados no palco, as mãos torcendo o programa. – Eu fui a Primavera. Dona Otília fez nossos vestidos de papel crepom, o meu era cor-de-rosa, todo cheio de flores, e na cabeça eu tinha ... (CP, 59).

Noutra passagem, relembra, com arrependimento, uma atitude da véspera quando, excluída do passatempo em que participavam as irmãs e o seu círculo de amigos, atirou, enfurecida, o tabuleiro ao ar, arruinando assim o jogo:

Quis evitar a lembrança da noite anterior, mas já era tarde: “Como é que eu fui fazer aquilo?” [...] Após terem passado a tarde estudando na casa vizinha, Bruna, Otávia e Afonso voltaram antes do jantar. Conrado e Letícia chegaram em seguida. [...] “Chega de estudar!” [...] Correu [Bruna] ao armário e trouxe uma caixa. “Que tal a Caça à Raposa? Somos cinco, é a conta certa.” [...] “Você sabe jogar isto, Virgínia? Se não souber, eu ensino, fique no meu lugar.” Bruna protestou: “Vai atrapalhar a partida! E depois, ela não gosta desse jogo, não é mesmo, Virgínia?” [...] E a partida começou em meio de zombarias e risos. [...] Sentindo-se completamente esquecida, resolveu vingar-se através de uma violência. E aconteceu aquilo: de um salto, aproximou-se da mesa, agarrou o tabuleiro e sacudiu-o brutalmente. As pedrinhas rolaram pelo tapete. (CP, 79-80).

Por sua vez, Laura revive a festa onde conheceu Daniel, episódio que tem uma representatividade muito forte no quadro de referências desta personagem:

– Mãe, já sei, você já me contou tudo isso, tio Daniel estava na festa, já ouvi isso, não precisa repetir! [...]

– Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas só nós dois vivos, tudo o mais era tão falso, tão vazio, sem sentido como papelão pintado ... Só nós dois vivendo. [...] Amanhecia quando ele apertou minha mão e antes mesmo de ouvir sua voz já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. (CP, 37).

Otávia e Bruna lembram o piquenique à beira do rio, do qual Virgínia fora excluída:

– Quem foi ao piquenique?

– Nós ... Eu, Bruna, Conrado, Letícia e Afonso. Estávamos abrindo o lanche quando Conrado subiu na árvore, foi até o último galho e ficou na ponta dos pés, de braços abertos, atenção, vou voar! Um, dois, três ... e poft na água! Caiu vestido, com sapato e tudo! (CP, 51).

Luciana refere-se ao tempo que passou num asilo de freiras e conta a Virgínia a história da sua irmã:

– Minha irmã. Estava doente na enfermaria. Tirei a carne para ela, mas a Madre viu. Como castigo, fiquei sem almoço e fechada lá na torre da capela. Fiquei agachada debaixo do sino a tarde toda, a noite toda, esqueceram que eu estava lá. No começo tive muito medo. A noite estava escura e eu não podia enxergar nada, só a boca do sino aberta em cima de mim, como se fosse me engolir. Mas o tempo foi passando e de repente não senti mais medo nem frio. Fiquei ali a noite inteira, acordada...

– E sua irmã? [...]

– Minha irmã morreu num sábado de Aleluia. Era mais delicada do que eu. (CP, 72).

Nos fragmentos transcritos verificam-se analepses de tipologia diversa quanto ao seu alcance e amplitude e que, de acordo com Genette⁹⁰, se designam como analepses externas e internas. São analepses externas, as narrativas de Luciana e de Laura, cujo alcance excede o campo temporal da narrativa primeira, ou seja, a narrativa na qual elas estão enxertadas e à qual se subordinam. Do mesmo tipo são as referências de Laura à sua família (CP, 35) e a sua história com Natércio, que Bruna resume a Virgínia (CP, 43-44). Em contrapartida, as evocações de Virgínia, de Otávia e de Bruna inserem-se na temporalidade abrangida pela narrativa primeira sendo, por isso, analepses internas.

As primeiras, não interferindo diretamente na narrativa principal⁹¹, complementam ou elucidam algum dos seus aspetos. O leitor compreenderá melhor a personagem Luciana, depois do relato de uma parte do seu passado, ou aceitará com mais facilidade a relação de Laura e Daniel, ao conhecer as circunstâncias que os aproximaram e o facto de Laura se sentir incompreendida por Natércio. O mesmo não se verifica com as analepses do segundo tipo que, preenchendo vazios da narrativa primeira, podem representar “um risco evidente de redundância ou de colisão”⁹², dado que o seu período temporal está inscrito no da narrativa principal. De qualquer modo, os dois tipos de anacronia

⁹⁰ Genette, Gérard, *Discurso da narrativa*, p. 47.

⁹¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 48.

⁹² *Ibidem.*

provam que o discurso não respeita a ordem cronológica dos eventos e, considerando a relação que elas mantêm com a diegese principal, é evidente que servem fins diversos.

Não afetando o evoluir da narrativa primeira, as analepses externas heterodieéticas⁹³ enriquecem-na por adicionar dados complementares acerca de personagens que não a protagonista, mas que com ela interagem. Assim se passa com o relato da vida de Luciana no lar de freiras, com a recordação de Virgínia da morte de Isabel, a irmã gêmea de Margarida (CP, 62) e com o relato de Otávia sobre os seus casos amorosos, com Jacob e seu irmão (CP, 181-182). Um dos efeitos destas analepses é a inclusão de veios narrativos que contribuem para a complexificação da rede textual.

O recurso frequente a analepses internas “homodieéticas” que recuperam factos elididos, atesta que a narrativa se organiza “por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo.”⁹⁴ Assim são as alusões de Virgínia ao período passado no colégio e que desvendam apenas parcelas das suas vivências dessa época:

Logo nos primeiros dias, o instinto alertara-a contra as outras freiras. Só Irmã Mônica parecia de confiança, entregara-se a ela e confusamente, aos arrancos, fizera-lhe confidências, queixas... A princípio, a freirinha perturbara-se. [...] Às vezes chorava também quando a via cair em prantos, “Não tenho mais ninguém no mundo, estou sozinha!”. Mas aos poucos a freira foi se recuperando do choque. “Minha Virgínia, você é muito dramática, sem querer exagera, culpa da sua imaginação! As coisas não são bem assim como você diz.” E pedira-lhe que rezasse, rezasse, rezasse. (CP, 104-105).

Os longos castigos que suportara com o coração cheio de ódio? As sucessivas hóstias recebidas com o coração vazio de fé? [...] Saía do colégio como entrara, com a blusa branca sem nenhuma condecoração. (CP, 105-106).

Nestes fragmentos são rememorados alguns episódios marcantes e de valor iterativo, assinalado pelo uso de verbos no pretérito imperfeito e no mais-que-perfeito do indicativo e por termos como “longos” e “sucessivos”. São analepses da mesma tipologia, a

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Idem*, p.49.

lembração de uma das tardes que a protagonista passou em casa de Natércio, quando foi escarnecida por Afonso e preterida pelo grupo –

Ah! aquela tarde ... Otávia fechada no quarto, [...]. Bruna e Letícia completamente reconciliadas. Conrado ausente. E Afonso com aquele risinho detestável, “Th, sua mão vai ficar toda melada!”. [...] Por que não lhe atirara o sorvete na cara? (CP, 67);

“Por que não foi com eles?”, estranhou [Frau Herta]. “Porque eles, não me quiseram”, disse simplesmente. [...] E ofereceu-lhe leite, bolo. Recusou. Não, não queria nada. Nada? Queria, isto sim, voltar imediatamente para casa e ficar ao lado da mãe. (CP, 71).

– e o momento em que partiu de casa da mãe para ir morar com as irmãs, vivido com insegurança, inquietação e tristeza:

“Seu pai não quer que você venha com as suas roupas”, Frau Herta avisara. E ela entrou no carro levando apenas a pasta da escola e a boneca de Otávia. Sem olhar para os lados, sentara-se rígida na beirada do banco, ansiosa para que o chofer desse logo a partida: a mãe podia acordar a qualquer momento, já estava na hora de Daniel voltar e Margarida era capaz de aparecer. [...] E só depois que o carro saiu é que voltou bruscamente a cabeça, como se a tivessem puxado pelos cabelos. (CP, 77-78).

Um outro tipo de analepses internas homodieéticas presente, sobretudo, na segunda parte da narrativa, são as *repetitivas* ou *rappels*⁹⁵ que retomam “abertamente, e por vezes explicitamente”⁹⁶, factos referidos em momentos anteriores, neste caso, na primeira parte da narrativa. Tais analepses, em que, por vezes, se verifica alteração de signos nas várias alusões à mesma realidade, mas não mudança de sentido, conferem ao discurso uma feição dialógica que favorece a “costura” das duas partes do romance, a par com uma dinâmica de lógica ziguezagueante e com um efeito de espelho. No capítulo 2 da segunda parte, Virgínia, constatando o desaparecimento dos quatro ciprestes, recorda a “noite em que um deles, fustigado pela tempestade, curvara-se numa reverência maligna na direção da sua janela” (CP, 112) – episódio este narrado no capítulo 7 (CP, 92). Também no capítulo 2 da segunda parte, ela lembra-se “da tarde em que [Otávia] vira erguer para Frau Herta o rostinho inocente enquanto Conrado se esgueira-

⁹⁵ G. Genette, *idem*, p. 35.

⁹⁶ *Idem*, p. 53.

va pela cerca de ficus.” (*CP*, 117 e 118), facto esse já contado no capítulo 3 (*CP*, 55). No capítulo 4 da segunda parte (*CP*, 138), ela evoca o dia em que, repudiada, atirou folhas à cara de um anão da ciranda como se as atirasse à cara de Afonso, episódio primeiramente referido no capítulo 6 (*CP*, 80).

Para além da intrusão de momentos passados no presente da história, de que são exemplos as passagens acima transcritas, outros há que contribuem para a distorção do tempo por anteciparem acontecimentos que se concretizarão em tempo subsequente ao “agora” da história. Citam-se dois exemplos de adiantamentos na linearidade sintagmática da narrativa que não chegam, contudo, a perturbar a ordem cronológica dos eventos. No primeiro, Daniel antevê o futuro promissor de Virgínia –

quando você crescer, então, sim, então vai ficar bonita, eu tenho a certeza que vai ficar uma moça tão bonita! [...] – Será morena e quieta como a tarde, de uma beleza quase velada. E terá olhos de espanto, lustroso, como os da gazela. [...] Amará a música e a poesia. (*CP*, 65).

– e no segundo, ela mesma alude à sua vida futura no colégio:

Ia viver num lugar onde ninguém sabia de nada, não sabiam do quarto azul onde a mãe via plantas crescendo entre os dedos, [...]. Não sabiam do pai, [...] Não sabiam de Luciana, “A bala entrou por um ouvido e saiu pelo outro”. Lá ninguém sabia de nada. (*CP*, 95).

A fragmentação da história e a desconexão que caracterizam o relato são também consequência da interseção do plano da realidade pelo da fantasia. Através da imaginação, que opera como um bálsamo, uma fuga ou uma compensação, a criança Virgínia liberta-se de um presente infeliz, como se constata no momento em que, depois de assistir a mais uma crise da mãe, foge para a rua e inicia uma brincadeira desenfreada, para tentar negar uma verdade que lhe é constrangedora:

– Quero brincar, vamos brincar! – suplicou segurando sôfrega nos pulsos da menina.
– Que tal um corrupio daqueles bem fortes, vamos, força, estique mais os braços, um dois e...

O quarto azul não existia, Daniel era uma figura de livro, nada daquilo existia, nada, Mais depressa, Margarida, mais depressa!

– Já estou tonta, vou cair!

– Mais um pouco, vamos, *tim-tim ferro macaquinho! Lá debaixo de uma árvore...* – cantou aos berros. E atirou a cabeça para trás num riso estridente, desesperado. (CP, 39).

Fenómeno idêntico ocorre numa conversa de Virgínia com Luciana sobre Laura e Daniel, quando a menina, frustrada porque a empregada não reagiu às suas provocações, efabula a partir das ramagens pintadas na parede do seu quarto:

No primeiro instante, não passavam mesmo de inocentes samambaias [...]. Mas aos poucos começavam a surgir por entre os contornos das folhas narizes aduncos, cabeleiras eriçadas, olhos vigilantes. [...] Virgínia divertia-se agora em fechar um olho e abrir o outro, alternadamente: assim o monstrozinho se punha a dançar. (CP, 73-74).

O mesmo se passa quando, depois de constatar que a sua partida de casa de Daniel se faz em silêncio e sem testemunhas, recria uma despedida diferente, afetiva, com a presença daqueles com quem conviveu –

Mas desde que tudo se passava exatamente como esperava teve a vontade absurda de gritar pela mãe, ouvir-lhe a súplica, “Não me abandone, Virgínia!”. E o abraço de Daniel, “Vamos sentir sua falta, meu bem”. E ver Margarida pela última vez. E pedir a Luciana que ficasse acenando do portão, embora pensando em ratos, paciência! mas presente até ao fim.(CP, 78).

– ou quando toma conhecimento do falecimento da mãe e tenta negá-lo, refugiando-se numa visão imaginada:

Foi se afastando sem ruído, aconchegada à penumbra dos cantos. Lá dentro o diálogo prosseguia, mas as vozes foram ficando reduzidas, abafadas como se viessem de dentro de uma caixa. “Da caixa de charutos. Se cair a tampa, a gente não ouve mais nada.” Deslizou a mão pelo espaldar de uma poltrona, lançou um olhar distraído à tapeçaria, “Aquilo era um coelho?”, e chegou até à porta. Aguçou os ouvidos. Sorriu. O pai e Frau Herta eram duas pessoinhas menores do que uma avelã, presas numa caixa, a tampa caíra e as vozes ficaram para sempre encerradas lá dentro, “Não vão sair nunca mais!”(CP, 82).

São também exemplos da interferência da fantasia no real – explicáveis, mais uma vez, pela disforia de sentimentos, tais como a frustração, a angústia ou o sentimento de rejeição, vivenciados na infância e na idade adulta – os animais que Virgínia vê recriados pelas suas próprias lágrimas (CP, 20); a comparação que fez entre Daniel e um cavaleiro da capa de um livro que ganhara na escola (CP, 31); a interpretação personificada que dá a uma música de Beethoven (CP, 58); a humanização do cipreste (CP, 84)

ou a impressão, na visita a Frau Herta, de ter visto “um homenzinho de pernas curtas e cara astuta, ouvindo a conversa e sorrindo” (CP, 143).

Noutros casos, a vocação imaginativa de Virgínia acentua a dramaticidade do presente, como sucede com a encenação da sua própria morte, por se sentir muito infeliz e sem autoestima (CP, 17-18). Essa sua tendência para se evadir para um espaço e tempo irreais contribui para a fragmentação da história, já que obriga a paragens na narração dos eventos. O mesmo efeito tem o relato de sonhos seus, nos quais são comuns a confluência do real com o onírico e as alusões fantasiosas próprias do universo infantil:

E lembrou-se de repente do sonho da véspera. Seguia por uma estrada meio nebulosa e tinha tanta sede que já ia cair num desfalecimento quando vislumbrou um homem debaixo de uma árvore. Ao lado dele havia dois cestos, um com laranjas e outro com limões. Comprou-lhe todas as laranjas, mas quando avidamente se atirou à primeira, sentiu-a intragável, com o amargor do fel”. Mas são limões!”, disse ao vendedor. E nesse instante viu um homenzinho – aquele mesmo que adivinhara encarapitado no guarda-roupa de Frau Herta – [...] Tinha um extravagante chapéu de três bicos e calçava os sapatos de Letícia, aqueles sapatos de camurça vermelha. “Sempre são limões”, disse ele [...] Seria então esse o sentido da sua cantiga de infância? (CP, 176-177).

Processo que também contribui para o formato fracionado da narrativa é o encaixe de histórias segundas na intriga principal. São historietas que aludem ao mundo animal ou ao universo religioso e que funcionam como *exempla*, testemunho ou autentificação do que é afirmado. Assim sucede com a história da mariposa presa numa teia, lembrada por Virgínia para, por comparação, se referir à situação de sua mãe – também ela presa mas nas teias da loucura (CP, 23) – ou com o episódio do espelhinho quebrado em mil pedaços que Daniel lembra ter ocorrido na sua infância e que lhe serve para explicar a Virgínia a situação irrecuperável de Laura (CP, 63).

A análise da organização da história no discurso de *Ciranda de pedra* demonstra que neste romance os eventos não são situados, de forma objetiva, no tempo e no espaço físicos, nem se estabelece, de modo claro e continuado, uma relação cronológica entre eles. Embora possuam algum grau de imprecisão, há indícios que permitem determinar

algumas conexões temporais entre factos. Porém, verifica-se, no geral, que prima a rasura de marcas temporais. Ficou igualmente demonstrado que as inumeráveis anacronias são responsáveis, em grande parte, pela descontinuidade cronológica da narrativa, implicando uma diegese que não flui natural nem progressivamente, mas que vive de pausas, de movimentos pendulares, de avanços e de recuos no tempo e no espaço. A atividade mental é pois o mecanismo responsável por essas oscilações e intermitências na lógica discursiva, sendo os fatores memória e efabulação dois eixos cruciais na construção desta narrativa, como se conclui das palavras, quase finais, de Virgínia:

O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe viraram histórias de semideuses e não de seres humanos inseguros, medrosos. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das meninhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas [...]. E aquela que fugia, voltava depois contando coisas extraordinárias. (CP, 195).

2.2. *Verão no aquário*

No segundo romance de Lygia Fagundes Telles, o universo ficcional erige-se em torno de um tipo de personagem recorrente na sua obra: uma jovem brasileira da classe média, com formação, provavelmente média, e com idade acima dos dezasseis anos (VA, 52), vivendo num meio urbano, em busca de si mesma e do seu lugar no mundo. Estas características lembram as da personagem principal de *Ciranda de pedra*, narrativa que Mabel Knust Pedra considera ser a matriz dos dois romances seguintes – *Verão no aquário* e *As meninas* – se bem que neles ocorram diferenciações:

Os fios que compõem o tecido maior das obras, e cujo traçado pode ser recuperado, evidenciam o paralelismo das tramas: busca, conflito, exclusão. Este trinômio desenha o percurso de formação das protagonistas, que se inicia num status de passividade – o estreito círculo da família – e a ele retorna, em boa parte dos textos, num movimento incompleto e circular⁹⁷.

Como o anterior, *Verão no aquário* é um romance de formação que abarca duas

⁹⁷ Mabel Knust Pedra, *Sombras silenciosas: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward Hopper*, p. 38.

fases distintas⁹⁸ do percurso da protagonista. A primeira, constituída pelos sete primeiros capítulos, expõe o processo de degradação de Raíza que oscila “entre a nostalgia de um éden perdido e um presente de desespero e dilaceramento”⁹⁹, feito de lembranças doridas da casa que habitava, quando o pai ainda era vivo, das acutilantes ofensas dirigidas à mãe – por quem nutre um misto de amor e ciúme –, da prática de experiências desregradas, entre as quais uma relação amorosa com um homem casado, e um dia a dia vivido com indolência. Na segunda, Raíza passa por um processo de reestruturação da sua personalidade e adquire a estabilidade que nunca tivera ou havia perdido.

De acordo com Mabel Pedra, o

eixo que conduz os dois processos é a recuperação, através de lembranças e sonhos recorrentes, da vida familiar na antiga chácara, sobre a qual Raíza lança um olhar que é emocional e reflexivo ao mesmo tempo: a volta constante ao lugar perdido – a casa da infância – lhe permite rever e repensar as experiências vividas.¹⁰⁰

Note-se portanto o pendor reflexivo e intimista desta narrativa, onde o “presente vivido” é assaltado pelo “passado relembrado e/ou avaliado”, técnica já aplicada em *Ciranda de pedra*. Com efeito, a primeira parte do romance retrata vivências da protagonista que, num mundo também ele em processo de questionamento de valores, exhibe um temperamento intrincado, contraditório e com as dúvidas próprias da juventude, agudizado ainda por uma incapacidade de comunicação com a sua mãe – Patrícia – que se isola frequentemente no seu escritório para escrever romances (VA, 137).

Após a morte do pai e o internamento num hospital para doentes mentais do tio paterno – Samuel –, Raíza teve de mudar-se com a mãe para um apartamento mais modesto, que fosse compatível com os seus recursos financeiros, visto que a sobrevivência da família passara a depender unicamente do trabalho de Patrícia (VA, 111).

⁹⁸ Cf. Nídia Moreira Früh, *O espaço – o símbolo em “Verão no aquário”*, p. 25 e Mabel Knust Pedra, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁹⁹ Mabel Knust Pedra, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

Partilham ainda esta residência, Dionísia, a empregada e a tia Graciana, irmã mais velha de Patrícia, “uma mocinha” (VA, 16) solteira, de espírito etéreo, que passa a maior parte do tempo fechada no seu quarto “concha” (VA, 42), rodeada de objetos vetustos, de “móveis carunchosos e cortinas comidas por traças” (VA, 16), vivendo de recordações e entretendo-se com a produção de essências e a reforma de vestidos antigos.

Deste agregado familiar faz também parte Marfa, filha do tio Samuel e órfã de mãe desde tenra idade que, embora vivendo num pensionato de freiras, frequenta a casa de Patrícia, é a confidente de Raíza e sua parceira em algumas aventuras. Como a prima, ela busca o seu caminho, num mundo que diz ser impossível de suportar sem recurso a “alguma coisa” (VA, 144), isto é, à fé ou a pílulas. Esta jovem, que vive intensamente a euforia do seu tempo, tem um espírito mais pragmático do que o de Raíza e, ainda que se entregue a certos descomedimentos, consegue ter algum autodomínio e sucesso profissional, como se infere desta reflexão da protagonista:

Era inacreditável, mas ela produzia muito mais do que eu. Saía de uma bebedeira e entrava logo noutra mas nos intervalos, tinha verdadeiros acessos de energia, trabalhando com uma eficiência que se assemelhava a um processo de autoflagelação. Tomava excitantes. Fumava. Enchia a garrafa térmica de café e traduzia sem descanso compensando assim o tempo perdido. Quando o sono a ameaçava, corria para o banheiro e metia a cabeça na água fria. (VA, 66).

É no apartamento de Patrícia que decorre a maior parte da ação, recortada por inúmeros *flashbacks* e introspeções da personagem principal¹⁰¹. Graças ao teor rememorativo dos discursos de primeira pessoa, o passado emerge regularmente, fornecendo dados complementares ao entendimento da ação principal e das personagens, além de permitir a Raíza reencontrar-se por via da “releitura” de experiências anteriores.

As visitas regulares de André – um jovem ex-seminarista de personalidade frágil e em crise existencial (VA, 115-116) – a Patrícia e a proximidade estabelecida entre eles

¹⁰¹ Outros espaços onde decorre a ação relativa ao presente da narrativa são: os quartos de Fernando, de Marfa e de André, o espaço exterior (a rua), o táxi e a igreja referidos em cinco dos quinze capítulos.

levam Raíza a conjecturar que são amantes, o que agrava a tensão já existente entre a filha e a mãe. Forjando um triângulo amoroso, no qual assume o papel de rival da sua progenitora, Raíza tenta conquistar André para assim o afastar de Patrícia e, simultaneamente, reaver a atenção materna que sente faltar-lhe (VA, 137). A dúvida sobre a natureza da relação de Patrícia com André, que não será dirimida, constitui uma das linhas estruturantes do enredo, intensificando o conflito intergeracional existente e só apaziguado com o suicídio do ex-seminarista, no fecho da narrativa. Esta tragédia, ocorrida após Raíza ter consumado uma relação sexual com o jovem e enfrentar forte sentimento de culpa, vai ocasionar a reformulação da personalidade da jovem, pois o choque emocional sofrido leva-a a repensar os seus valores, promove a sua reaproximação à mãe e gera uma predisposição proativa de elaboração de planos para o futuro.

Este anúncio de uma nova etapa de vida para a protagonista permite considerar *Verão no aquário* como uma narrativa em aberto, que fomenta a esperança e a crença no futuro, tal como se verificou no primeiro romance de Lygia Fagundes Telles. Em contrapartida, este romance diferencia-se do seu antecessor pela sua organização física, pois não está dividido em partes, embora apresente um número total muito idêntico de capítulos (15 em vez dos 17 do primeiro romance) e de páginas (213 contra as 200 de *Ciranda de pedra*). Em alguns capítulos¹⁰² nota-se a presença de espaços em branco que, associados em geral a mudanças de espaço, tempo ou personagens, poderiam ser considerados subcapítulos¹⁰³. Contudo, este recurso não será aqui apreciado, porque a sua utilização difere consoante as edições consultadas. Por exemplo, na edição portuguesa de 2006 (da editora Presença), o recurso à mancha branca surge sete vezes e não cinco como acontece na edição brasileira utilizada. Embora se pense ser um artifício que

¹⁰² Esse tipo de subdivisão ocorre apenas cinco vezes e nos capítulos 3, 4, 6 (com duas ocorrências) e 8.

¹⁰³ Atendendo à função desempenhada, este recurso lembra a “cena” dos textos dramáticos já que ambas as técnicas assinalam uma alteração espaciotemporal associada a uma mudança de eventos.

concorre para a compartimentação visual do discurso e poder ter intenção significativa, não é possível saber-se com rigor onde de facto dele se serviu a escritora.

Tal como em *Ciranda de pedra*, domina em *Verão no aquário* a tematização do mundo interior da personagem principal, o que condiciona o modo de estruturação do romance. Constatase igualmente uma tendência para minimizar a fixação efetiva dos eventos no espaço e no tempo pelo que, estas categorias narrativas se caracterizam, uma vez mais, por uma evidente indefinição. A construção do relato não se compromete com a evolução da temporalidade, o que se deve, em boa parte, à presença do fluxo de consciência que facilita a deslocação da narrativa para o passado da protagonista, através de pensamentos seus ou sonhos. Como notou Nídia Fröh, a “imobilidade externa [de Raíza] parece ser compensada pela atividade do [seu] pensamento, através do qual viaja do presente para o passado e vice-versa.”¹⁰⁴, pelo que a natureza compósita da colcha de retalhos se ajusta, de novo, à urdidura desta narrativa, assinalada pela fragmentação e da sua sintaxe discursiva e do seu conteúdo diegético.

O título do romance e as repetidas alusões ao calor excessivo permitem deduzir que a ação decorre durante um verão¹⁰⁵. Outros dados possibilitam inferir que o período temporal abarcado pela história possa ser de três meses, com início provavelmente após o dia 25 de dezembro – o Natal é referido como evento recente¹⁰⁶ – e término no final de março, como indicia a última frase da narrativa: “E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara.” (VA, 213). É interessante outrossim anotar que esta estação é particularmente perturbadora para Raíza, pois foi em verões muito quentes que faleceram duas pessoas que estimava muito e que a marcaram decisivamente: o pai

¹⁰⁴ Nídia Moreira Fröh, *O espaço – o símbolo em “Verão no aquário”*, p. 26.

¹⁰⁵ Servem de exemplo: “No verão, prefiro os ambientes mais escuros” (VA, 35); “Era longo demais aquele verão.” (VA, 105); “O verão terminara” (VA, 213). No Brasil, o verão inicia-se no dia 21 de dezembro e termina a 20 de março.

¹⁰⁶ Cf. p. 45, 100, 180.

(VA, 50) e Fabrício, um ex-namorado (VA, 57). Também se sublinha que, atendendo a certas simbologias associadas a esta estação do ano, é possível estabelecer uma afinidade entre o verão e a etapa vivencial da personagem. Se a sucessão das estações marca o ritmo da vida – sendo que a primavera, o verão, o outono e o inverno corresponderiam, respetivamente, ao nascimento, à formação, à maturidade e ao declínio¹⁰⁷ da vida humana –, descortina-se uma consonância entre o período em que decorre a ação e o processo de desenvolvimento psicológico de Raíza, pois ela passa por uma série de aprendizagens, por um processo complexo de transformações que termina no fim do verão. Findo o período das experiências formativas, Raíza inicia uma nova fase, coincidente com o início do outono que, simbolicamente, representa o período da maturidade do ser humano.

Relativamente ao tempo da história, Nídia Fröh propõe uma divisão tripartida: o primeiro segmento corresponderia ao fim de um ano indeterminado e ao início do seguinte; o segundo teria como fulcro o episódio da festa de fantasia típica do carnaval; o terceiro englobaria episódios passados no período da Páscoa. Embora sejam compreensíveis os argumentos que levaram a estudiosa a situar o baile de fantasia no período carnavalesco, não se pode corroborar tal leitura, por não haver referência direta a esta quadra do ano, sendo a festa apresentada como “despedida de um tipo” que ia partir (VA, 73) e por se lhe seguir um evento ocorrido antes do dia de Reis (6 de janeiro), como se depreende de um diálogo de Raíza e André (VA, 100).

O tratamento do espaço no romance em análise assemelha-se ao delineado em *Ciranda de pedra*, uma vez que ele não é definido com rigor, embora a atmosfera recriada seja típica das áreas urbanas. Raíza e Patrícia residem num apartamento situado

¹⁰⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 842.

no sétimo andar de um prédio, rodeado de quintais efervescentes de vida (VA, 75). Certos acontecimentos decorrem em avenidas (VA, 130, 197) e ruas (VA, 133, 145, 153, 198) cheias de transeuntes (VA, 126) e de carros, “que iam e vinham” (VA, 196) “lotados” (VA, 195). Concorrem igualmente para a definição dum espaço citadino os bares Ramirez e Galo Branco (VA, 182), o hospital (VA, 193), a pensão onde André habita (VA, 148) e a “firma com cheiro de petróleo” (VA, 122) onde Marfa trabalha. Por sua vez, a referência ao Guarujá (VA, 120) – praia do Estado de São Paulo, distante cerca de oitenta quilômetros da capital – e a referência à igreja da Gruta de Lourdes (VA, 146)¹⁰⁸ poderão sustentar a hipótese de ser a cidade de São Paulo o espaço provável da ação, ainda que a ausência de outros geónimos impeça a sua fixação inquestionável.

No respeitante ao tempo histórico do relato, pode-se afirmar que ele é posterior a 1945 e anterior a 1963, com base quer na referência implicada na expressão “para impedir que estoure outra bomba no Pacífico” (VA, 74), quer na alusão ao engrossar de uma revolução “para derrubar o presidente, coisa de militar” (VA, 74). Esta última inscreve o enredo no Brasil, nos finais dos anos 50 ou início dos anos 60, período de conturbação política e das tentativas de golpes que se verificaram nos governos de Juscelino Kubitschek (1955-60), Jânio Quadros (1960-1961) e João Goulart (1961-1964). A menção à poesia concreta (VA, 157) atira igualmente a intriga para este período, uma vez que o Concretismo se impôs no Brasil a partir de 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.¹⁰⁹

A consideração desta época como tempo histórico do romance fundamenta-se também em palavras da própria escritora que afirma ter escrito o romance em 1960 (data da escrita), época em que, segundo Nídia Fröh,

¹⁰⁸ De acordo com dados obtidos, há uma paróquia dedicada à santa em São Paulo na região da Lapa. Disponível em: <<http://www.pnslourdes.com.br/index.htm>>. Acesso em: 20/10/2012.

¹⁰⁹ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 475.

as mulheres começam a conquistar o direito de serem as mantenedoras do grupo familiar, de escolher por razões afetivas seus companheiros e de ter experiências sexuais fora do matrimônio. É marcad[a] ainda pelo uso, entre os jovens, de álcool, de “comprimidos azulados”, do lança-perfume e das drogas ilícitas como a maconha e a cocaína, referidas apenas implicitamente no texto.¹¹⁰

O tempo da história estaria assim marcado por uma instabilidade geral. As inúmeras mudanças¹¹¹ que se operavam no mundo conduziam à problematização e relativização da existência humana. A crise da moral tradicional materializava-se em atitudes contestatárias e, com frequência, radicais, como o uso de drogas e a liberdade sexual, para a qual muito contribuiu o advento da pílula contraceptiva. Expandiam-se os movimentos feministas e de defesa de minorias, como as dos negros ou dos homossexuais. A estes factos, não ficou alheio o povo brasileiro, sobretudo nos meios urbanos, onde a informação chegava mais célere e atualizada, graças à televisão e à rádio. A juventude brasileira sentia, como outras, o *nonsense* e o absurdo da vida e sofria com o peso da solidão existencial, do desassossego, da alienação ou do tédio, como ocorre com a protagonista de *Verão no aquário* e o seu círculo de amigos.

Neste romance, como no anterior, poucos são os dados que possibilitam a marcação da sequencialidade das ações e a sua fixação na ordem temporal. Nele encontram-se apenas algumas informações dispersas e, na sua maioria, insuficientes para se estabelecer uma relação concreta e consequente entre as ações narradas.

No capítulo 1, Raíza informa sobre o momento inicial da história, mas não sobre a sua data: “já não era de manhã, entardecia [...] tinha sido há mais de três meses.” (VA, 14 e 22), pelo que não há meio de saber o dia, mês ou ano em que a ação decorre.

No capítulo 2, não há mudança de personagem, de tempo ou de cenário, apenas

¹¹⁰ Nídia Moreira Fröh, *O espaço – o símbolo em “Verão no aquário”*, p. 46.

¹¹¹ Entre elas estão a guerra fria, a revolução cubana, a guerra do Vietname, o lançamento do primeiro satélite (Sputnik 1) – que revolucionou a ciência e ampliou os horizontes do conhecimento humano –, o existencialismo de Sartre e as mudanças ao nível das artes, nomeadamente da música revolucionada por figuras lendárias como Elvis Presley e os Beatles, o movimento Bossa Nova e a propagação do jazz.

um avanço na ação, estando assim unidos os dois primeiros capítulos. O mesmo não ocorre com o capítulo 3 o qual, centrado num encontro de Raíza e Fernando, pode ser datado (último dia do ano), mas impossível de ser distanciado com rigor dos anteriores:

- Luísa convidou alguns amigos para a ceia. [...]
- Essa obrigação de passar um fim de ano divertido já está ficando um pesadelo (VA, 44);
- Anoitecia [...] Último dia do ano [...] já havia estrelas no céu (VA, 55, 56 e 60).

O capítulo 3 parece, contudo, ligar-se ao seguinte que relata factos passados num “dia de ressaca” (VA, 71), após uma noite de excessos e de prazeres, o que pode indiciar ser o primeiro dia de um novo ano. No mesmo capítulo, há ainda a notícia de que, nesse mesmo dia, Rodolfo dará “uma festa a fantasia para a despedida de um tipo” (VA, 73), com início às dez horas da noite (VA, 76), o que autoriza a inferência de uma continuidade de ação e tempo também entre os capítulos 4 e 5, por haver neste indícios comprovativos de que a ação decorre no dia posterior ao da festa – Raíza dorme ainda vestida com o traje que levou ao baile:

- E então, moça? Vai dormir a tarde inteira? [...]
- [...]E onde é que já se viu uma coisa dessas, dormir vestida! Se é que essa doidice pode se chamar de vestido ...
- É uma fantasia de melindrosa, fui a um baile a fantasia – desculpei-me. (VA, 78).

Porém, nenhuma relação de causa e efeito é instituída entre os capítulos 5 e 6 pois neste último narram-se factos decorridos numa tarde, sem marcas cronológicas precisas, se bem que a referência ao dia de Reis permita situá-los vagamente no calendário e num momento posterior ao das ações narradas nos capítulos anteriores:

- Você está precisando de uma pasta nova, será meu presente de Reis, dia cinco, não?
- Seis de janeiro.
- Ah, é verdade, dia seis ... (VA, 100).

Os eventos do capítulo 7 ocorrem numa tarde (VA, 117), alguns dias depois – talvez uma semana – do beijo que Raíza e André trocaram, no fim do capítulo 6 (VA, 104): “Pensei em Fernando que há dias eu evitava. Em André que não aparecia há mais de

uma semana, sumira completamente desde aquela tarde.” (VA, 106).

Não há dados suficientes para tirar ilações sobre o distanciamento temporal entre os eventos dos capítulos 7 e 8: a expressão “fazia sol” (VA, 118, 120) situa o seu início, provavelmente, no período da manhã (VA, 124) e depois no da tarde (VA, 126). Em contrapartida, os capítulos 8 e 9 apresentam uma sequencialidade nas ações neles narradas já que, no final do oitavo, Raíza fornece ao taxista o endereço do local para onde se dirige – o apartamento de Fernando (VA, 130) – e, no início do capítulo 9, ali está ela (VA, 131). A continuidade das ações narradas nestes dois capítulos é confirmada pela protagonista que refere ter saído de casa com a ideia de visitar o tio, embora depois, na rua, tenha mudado de planos e tenha decidido ir para o apartamento do amante: “Hoje fui tentada e não resisti, ao invés de ir ver tio Samuel, vim reta para cá” (VA, 132).

Sobre os factos relatados nos capítulos 9, 10, 11 e 12, não há, uma vez mais, elementos que autorizem o estabelecimento de ligações de causa e consequência ou de continuidade. Com efeito, no capítulo 9, cujas ações decorrem após Raíza ter regressado do seu encontro matutino com Fernando¹¹², num dia indeterminado, narram-se os diálogos que ela trava com a tia, a empregada e a mãe, antes do jantar desse mesmo dia. No capítulo 10, também ele passado num dia que não pode ser precisado, relatam-se a visita de Raíza a Marfa no pensionato e, em seguida, a sua ida ao quarto de André. No capítulo 11, num dia igualmente não explicitado, a ação resume-se às conversas de Raíza com a tia e com a mãe, ocorridas numa manhã (VA, 156), mas sem hipótese de se saber quanto tempo as separa do narrado no capítulo 12, também ele resumido a conversas da protagonista com as mulheres que com ela convivem. Sabe-se que o capítulo 13 narra acontecimentos imediatamente posteriores aos do capítulo precedente pois, neste, Raíza

¹¹² “– Mas tão cedo assim? – E daí? Suas personagens não fazem amor na parte da manhã? rua banhada de sol [...] A tarde também estava brilhante” (VA, pp. 124 e 126).

diz a Marfa que vai à igreja (VA, 169) e à mãe que tem um compromisso que não identifica (VA, 174), aparecendo, no capítulo seguinte, defronte da porta de André:

Bati levemente. Esperei. [...]

Então ressoaram os passos dele num andar atribulado. A chave deu uma volta quase completa [...]. A maçaneta preta girou. Ficamos um defronte do outro. (VA, 178).

Nos dois últimos capítulos, os eventos interligam-se e precipitam-se, num jogo desordenado feito de elipses, *flashbacks* e prolepses. Omitidos o desfecho do encontro de Raíza e André e o regresso da jovem a casa, o capítulo 14 inicia-se com ela já deitada no seu quarto a lembrar, antes de adormecer, o sucedido no quarto de André, nomeadamente a forma como o jovem a possuía, que, no seu entender, foi com ódio e desespero (VA, 190) e a despedida dos dois, ocorrida após a “meia-noite”:

a despedida sob o céu que era roxo também. Tinha parado de chover quando ele abriu a janela. Os fusíveis deviam estar queimados, ele tentou acender a luz mas sentiu um indisfarçável alívio na escuridão. Tive a mesma sensação, melhor não nos vermos, melhor nos separarmos como nos encontramos, protegidos pela noite. “Você deve ir agora”, pediu ele em voz baixa, as mãos apoiadas na janela, sem se voltar para mim. Eu quis dizer qualquer coisa mas não encontrei nada para dizer. (VA, 191).

O capítulo continua na tarde desse mesmo dia quando Marfa acorda a prima e lhe relata a tragédia que ocorrera enquanto dormia: André cortara os pulsos, estava no hospital e, com ele encontrava-se Patrícia. Marfa acrescenta ainda que era a sua terceira tentativa de suicídio (VA, 195). Num ritmo mais rápido do utilizado até aí e recorrendo-se com frequência ao discurso direto, narram-se o percurso das duas jovens em direção ao hospital, a decisão repentina de Raíza de ficar numa igreja para rogar a Deus pela salvação de André (VA, p. 197) e o regresso de Marfa, anunciando-lhe a morte do jovem que a protagonista já tinha pressentido:

Não haveria milagre. Dentro em pouco Marfa apareceria sem pressa, naquele andar de quem não precisa mais se apressar. Diria ‘Acabou-se, compreende?’. Ou nem diria nada, apenas me lançaria um olhar penalizado e eu ficaria sabendo, acabou-se. (VA, 200).

No capítulo 15 sabe-se que Raíza dormira desde a véspera e que já estava “entar-

decendo outra vez” (VA, 202), o que pressupõe que a ação decorra no dia subsequente ao da morte de André, ao anoitecer. Novamente se elidem os factos sucedidos no período decorrido entre a saída de Raíza da igreja e a sua chegada ao apartamento, bem como as exéquias de André, acontecimentos que são, uma vez mais, reportados, *a posteriori*, numa conversa de Patrícia com a filha (VA, 202 e 204).

A análise de todos os capítulos de *Verão no aquário* permite concluir que o seu processo organizativo se assemelha ao do romance anterior. Nos dois casos, o discurso segue a progressão dos eventos experienciados pelas personagens. No romance em análise, o tempo da história tem início em finais de dezembro e avança até ao término do verão, em meados do mês de março. No entanto, a linearidade inerente à sintagmática do seu discurso não respeita a ordem cronológica das ações, pois a presença de lacunas e a técnica do *flashback* permitem o encaixe de acontecimentos fora da ordem em que decorreram e, por vezes, não incluídos no breve período abarcado pelo relato principal. Constata-se que, regra geral, cada capítulo explora, por norma, um evento que raramente estabelece relação de continuidade temporal com o anteriormente relatado.

Concorde com o parecer de Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*), o discurso não é uma amálgama de proposições, pois a sua arrumação obedece a uma disposição preponderantemente subjetiva, ainda mais quando, em *Verão no aquário*, se está de novo perante uma narrativa que atribui a primazia à interioridade humana, o que, consequentemente, determina a prevalência do tempo psicológico sobre o tempo exterior/histórico. Da mesma forma que em *Ciranda de pedra*, o recurso à anisocronia retrospectiva é usual, abundando as analepses, as elipses e as pausas (suscitadas sobretudo pelas divagações e reflexões), a par com o estilhaçamento da cronologia da história pela organização que lhe é imposta no discurso. Para elucidar, veja-se, a

título de exemplo, como a história é contada no capítulo 5.

Neste capítulo são apenas quatro os acontecimentos responsáveis pelo avanço da intriga: o dormir de Raíza, o seu sonho – no qual se misturam lembranças da infância e eventos fantasiosos –, o seu acordar e o seu breve diálogo com Dionísia. O escasso número de ações nucleares leva a questionar a sua função na narrativa e a ponderar se não serão apenas um enquadramento para a inserção da analepse, esta sim, segmento discursivo essencial e alicerce da maior parte do discurso deste capítulo. Infere-se então que, nele, o presente da história é minimizado em prol do tempo guardado na memória e resgatado através do relato de vivências antigas. Com efeito, depois de despertada, a visualização de um confete no travesseiro despoleta em Raíza a lembrança de uma frase proferida por uma antiga professora (VA, 78) e que vai funcionar como propulsor da recordação da festa, na qual participara. É graças ao confete que o relato em retrospectiva do sucedido no dia anterior surge como um ato natural, revelando-se os factos da véspera, desde a chegada de Marfa à casa de Patrícia (à noite) até ao amanhecer do dia seguinte, momento em que Raíza abandonara o baile de fantasia. Cabe portanto concordar com Nidia Fröh, quando, sobre a estruturação do tempo, afirma que

a interposição de planos temporais diversos, ao longo da narrativa, provoca a interrupção do seu desenrolar. A volta introspectiva a acontecimentos do passado que surgem em ‘flashes’ repentinos, altera a sucessão dos fatos. Assim, percebe-se na narrativa um presente-presente e um presente-passado. O presente-presente compõe o corpo da narrativa e é apreendido nas modificações do cenário, no movimento, nas variações de cores, luz e sombra, nos objetos. [...]

O presente-passado é recobrado por um impacto na consciência. A partir do estímulo – um fato, um objeto – os acontecimentos ocorridos num tempo distante são evocados. Estes, por sua vez, desencadeiam uma série de associações que ‘presentificam’ o passado, alteram a sequência temporal e dão ‘profundidade’ ao texto¹¹³

Recorrendo à terminologia já utilizada na análise de *Ciranda de pedra*, vê-se que a maior parte do capítulo 5 é formada por uma analepse homodiegética interna que,

¹¹³ Nídia Moreira Fröh, *O espaço – o símbolo em “Verão no aquário”*, pp. 47-48.

iniciada na página 78, se prolonga até ao final do capítulo (página 90), com uma amplitude considerável, mas cujo alcance é mínimo, já que se reporta apenas a acontecimentos da noite anterior, decorridos num período de cerca de dez horas, consideradas as expressões temporais: “logo depois do jantar” (VA, 78) e “amanhecia” (VA, 90). Estes reenvios ou analepses “completivas” (terminologia de Genette), preenchem uma lacuna da história e organizam a narrativa, “por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias”¹¹⁴, numa lógica independente da passagem do tempo.

A análise mais pormenorizada do conteúdo desta vasta analepse expõe o emaranhamento que ressalta da organização do discurso que se tem mostrado ser típico do fazer literário de Lygia. Sobressai, no interior deste segmento textual retrospectivo, o encaixe de outras analepses de amplitude diversa, o que complexifica o processo de escrita já de si intrincado. Concretize-se: durante a viagem de carro para a festa (VA, 81) a expressão “mãos vazias” desencadeia em Raíza lembranças passadas:

Quem falara em mãos vazias? Em areia e mãos vazias?... Sacudi-me no riso. João Afonso, era João Afonso! Tinha ganho uma estatueta de gesso, um anão comendo morangos, morangos ou pitangas? Não, não foi João Afonso, foi Diogo... E a montanha-russa com o carrinho correndo para o precipício assim como corríamos agora, (VA, 82).

Durante a festa, constata-se o mesmo processo, mas, desta vez, é o vocábulo “mancebo” que impulsiona a lembrança de um tempo remoto (analepse externa):

Perguntei a meu pai o que era mancebo e ele disse que era um moço muito educado, assim eram chamados os moços nas histórias antigas: ao lado de uma fonte sempre aparecia um mancebo. (VA, 84).

Verifica-se que o episódio narrado no segmento analéptico, para além do encaixe de *flashbacks*, apresenta ações de forma descontínua também devido à inclusão de reflexões de Raíza, como ocorre quando ela observa as mulheres fantasiadas de gatas –

Fiquei sorrindo e pensando em minha mãe. Tão deusa, tão inacessível, as vinte mil léguas submarinas longe daquela vulgaridade que se pintava diante de mim. E o mesmo

¹¹⁴ Nídia Moreira Früh, *op. cit.*, p. 49.

triste lado humano na sede de mocidade, o mais velho sempre sugando o mais jovem na ânsia de alguns anos mais ... E como ela soubera manejá-lo, com que finura conseguira atraí-lo criando o místico clima de incesto. A sonsa. Mas a mim não iludia da mesma forma que a mulher-gata não iludia aquele espelho: era eu o espelho da minha mãe, em mim ela se refletia de corpo inteiro. (VA, 89).

– ou quando o álcool e/ou o éter a põem em estado de devaneios:

Se eu bebesse mais, poderia ficar verde também, tão verde e tão transparente que a polícia não saberia nunca qual era o homem que devia metralhar, Fernando, abaixe! gritei quando uma bola de serpentina foi atirada contra nós. (VA, 84);

Ficamos dançando e cheirando éter até que me senti mais leve do que o pólen de ouro na peruca do mascarado com uma pinta postiça perto da boca. Ri para ele porque eu já o conhecia tanto, mas tanto ... Você é homem ou mulher? perguntei-lhe (VA, 85).

– ou ainda quando faz descrições detalhadas sobre o que observa em seu redor, as quais levam também à intercalação de momentos reflexivos, densamente subjetivos:

Olhei em redor: eram grotescas as imagens das mulheres nos espelhos, agora que elas se expunham sem disfarces, desabotoados os botões apertados, afrouxadas as cintas apertadas, relaxamento de caras e bexigas num *intermezzo* que cheirava a suor, perfume e urina. Estendida no sofá estava uma jovem vestida de vampiro. Dormia tranquilamente, a longa mortalha chegando-lhe até os pés descalços e sujos. Tinha as unhas pintadas de roxo e um ramo de violetas murchas no peito. Parecia uma antiga morta que alguém esquecera ali.

“Estou me derretendo!”, queixou-se uma moça ao entrar. Estava vestida de marujo, arregaçado o blusão deixando à mostra o estômago muito branco e úmido, no qual estavam grudados confetes vermelhos. Com a escova, tentou dar aos cabelos curtos um toque arreliado de rapaz. Contudo, por mais que fizesse, prevalecia a fêmea sob as largas vestes de lobo-do-mar. Pensei no Anjo tão naturalmente hermafrodita, sábia mistura dos dois sexos que ora mostrava uma face, ora a outra como a capa de seda do homem de Watteau, ora o azul, ora o rosa, era indiferente. (VA, 87-88).

Os aspetos aludidos na análise deste capítulo não constituem fenómenos isolados, sendo antes ilustrativos de uma prática recorrente na escrita do romance em estudo. Com efeito, ao longo do relato constata-se a mesma técnica de estruturação do discurso em retalhos que se articulam e se complementam de forma a constituírem um todo. A título exemplificativo, apresentam-se os seguintes trechos incrustados na narrativa primeira e que transcendem o seu nível. O sonho de Raíza é lembrado de forma obsessiva, demonstrando a interseção do plano onírico no da realidade (analepse iterativa):

Ele veio vindo silenciosamente. Inclinou-se sobre a minha cama. Seus dedos transparentes quase tocaram no meu ombro: “Raíza, Raíza!”. Tinha uma rosa em lugar do rosto, mas o hálito adocicado era de hortelã. Papai, você bebeu outra vez! Tive vontade

de dizer-lhe. Foi quando senti um perfume moribundo de rosas e lembrei-me então de que ele tinha morrido. Quis abraçá-lo, paizinho, que saudade, que saudade!... (VA, 13);

Ele podia ter dito qualquer coisa. E olhou-me através das pétalas e não disse nada. Cheirava a hortelã. Até na morte prosseguia tentando ingenuamente disfarçar o cheiro de álcool com as pequeninas pastilhas brancas (VA, 68);

A escuridão tomou a forma de um pássaro de asas abertas. Fui tateando por entre as penas pretas e cheguei até seus olhos de vidro: ali estava o sótão frouxamente iluminado pelo espelho lá no alto e do qual baixava um estranho palor [...] um perfume de rosas espalhou-se no ar e no fundo do perfume, o hálito de hortelã. (VA, 77).

Há histórias que, por uma relação de analogia, se intercalam na história principal, como o caso da ânfora –

– Você se lembra daquela história da ânfora de lágrimas? As lágrimas que o príncipe chorou pela princesa foram tantas, tantas que a ânfora até transbordou. Pois o anjo que foi incumbido de recolher as lágrimas que chorarem por mim terá que se valer de uma fonte, compreende?” (VA, 19-20);

– o de uma freira:

lá do pensionato foi ao médico por causa de uma dorzinha no joelho, qualquer aspirina resolveria, compreende? Pois tanto ele pesquisou que acabou por lhe descobrir uma lesão no cerebelo. Com os negócios da alma, vai ver é assim também, de dor em dor, o psicanalista chega à raiz da dor. (VA, 63);

– ou o do afogado:

Vimos tudo e não pudemos fazer nada a não ser gritar por uma corda. Mas não havia nenhuma corda em redor. Ele sentara-se para tomar banho de espuma das ondas [...], quando um vagalhão mais violento o levou para o mar alto. [...] Até que o jogo cansou o nadador e o mar. Num dos seus retornos, em meio do caminho ele ergueu os braços e ficou se debatendo [...]. Depois, só fiou o mar e o grito do pescador que chegou correndo com um rolo de corda debaixo do braço. Ainda atiramos estupidamente a ponta da corda que boiou no meio da espuma até afundar. (VA, 147).

A imaginação e a fantasia intrometem-se no plano da realidade, por exemplo, quando

Raíza imagina o seu próprio velório –

E por mim? Quem choraria por mim? Não minha mãe. Nem André, [...]. Nem tia Graciana, com mais de sofrer do que sofrendo realmente, meio assustada com a sensação de alívio que teria ao me ver solucionada, afinal. Sobre o problema resolvido, respingaria um pouco daquelas suas essências, Deus sabe o que faz ... Dionísia ficaria pensando na menina que ela levava pela mão nos dias de procissão e choraria sentidamente mas com saudades da menina parecida com a morta ali na frente. (VA, 20);

– quando tece conjecturas em torno da “Viúva Alegre”:

Na vizinhança, um piano atacou com veemência *A Viúva Alegre*. O baile! As saias vermelhas devoravam umas às outras num rodopio desesperado, rodando à procura de alguma coisa. O que elas procuravam? Apertei mais os olhos. As rodas então estilhaçaram-se em milhares de saias de viúvas alegríssimas: a de cabeleira ruiva envenenou o marido com gás. Aquela de seios cor-de-rosa usou arsénico nas torradas com mel. A de sapatos vermelhos pôs veneno de rato no suco de morangos...E ao som do piano tocado pelo Diabo, um Diabo de sorriso igual ao de Fernando, abriam-se as saias como cogumelos venenosos até que o céu inteiro ficou um cogumelo, Depressa, mais depressa, o que importa é amar! ... (VA, 25);

– quando, ao ouvir uma música, pensa na catedral submersa no mar:

Fiquei ouvindo a música contar a história da catedral submersa no mar, uma antiga catedral encantada e que às vezes vinha até a tona por um curto instante. Os sons então subiam arfando como um ser vivo escorrendo água. E era belo ouvi-los tão lavados, tão limpos, triunfantes lá na crista da onda que sustinha as torres na altura do céu. [...] Ah! a vontade de agarrar a catedral pelos cabelos e fazê-la vir de novo à superfície, suster lá em cima a quase afogada toda verde de limo, mas respirando! (VA, 49-50);

– ou quando estabelece analogias entre a prima Marfa e as mulheres de Botticelli:

Olhei-a demoradamente. Era grande e roliça como as mulheres dos quadros de Botticelli, urnas mulheres de ombros estreitos e quadris vastos como planícies. Mulheres sem ossos, de brandas veias azuladas divagando sob a pele. E olhos estrábicos. (VA, 63).

São igualmente manifestações da construção segmentada da narrativa, os relatos de tia Graciana sobre a juventude de Patrícia (VA, 36-37), sobre a morte de Guilene (VA, 37), sobre a vida misteriosa e ruínosa da família (VA, 38), sobre Giancarlo (VA, 39) e as lembranças de Raíza respeitantes a antigos casos amorosos, que surgem, de forma intermitente, ao longo do capítulo 3.

A inclusão destas narrativas segundas amplia o valor informativo da narrativa primeira, pois elas preenchem vazios de conteúdo, anexando dados até aí desconhecidos, pelo que se tornam imprescindíveis para o entendimento global e mais profundo do romance. No entanto, a forma como se conectam com o primeiro nível da ação fraciona o discurso e o tempo da história, contribuindo para uma construção feita com base na associação de recortes ligados por uma lógica de analogia: de semelhança ou dissemelhança, de causa ou de efeito, do plano do concreto ou do imaginário. Assim sendo, *Verão no aquário* é também uma narrativa com tendência para a descontinuidade, sin-

copada, onde os momentos nucleares da diegese são sistematicamente suspensos pelo enxerto de segmentos, quer retrospectivos, quer de índole reflexiva e/ou inventiva, o que dá ao discurso uma natureza telescópica. Neste romance, uma vez mais, Lygia Fagundes Telles cria a ilusão de um espaço onde prevalece a ubiquidade e onde a noção de tempo parece ser suplantada pela de omnitemporalidade, produzida pela interseção continuada de tempos e espaços diversos.

2.3. *As meninas*

Formado por um sintagma nominal plural, o título do romance *As meninas* está intimamente associado à triplicação das suas protagonistas – Lorena, Lia e Ana Clara –, jovens de origens familiares e trajetórias muito diversas. Elas conhecem-se e tornam-se amigas no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, onde residem, na qualidade de estudantes universitárias. A história retrata assim três temperamentos e formas de estar muito diferentes que, no curto período de uma greve universitária, convivem e passam por situações particulares. Num discurso de primeira pessoa e repartido pelas três, cada uma vai expondo as suas vivências, os seus sonhos, os seus anseios, a sua visão sobre o contexto e sobre os seres que, vivos ou mortos, povoam os seus universos.

À semelhança do constatado nos romances precedentes, o enredo não é o elemento decisivo desta obra¹¹⁵ que tira a sua força vital das contradições e da complexidade da condição humana, provando, uma vez mais, que a tónica da ficção de Lygia recai nas vivências interiores, logo, no tempo psicológico. Assim, esta narrativa apresenta três eixos semânticos, cada um deles construído em redor de uma das três protagonistas que partilham o mesmo espaço e tempo e que são ora sujeitos ora narradoras da história.

¹¹⁵ Leodegário Azevedo Filho, *As meninas fazem 30 anos*, p.1.

Nascida numa família abastada e tradicional, Lorena Vaz Leme é uma estudante de Direito que adora o requinte e vive obcecada com o asseio e a ordem. No seu quarto, decorado e mobilado com apuro, ela refugia-se do mundo, preenchendo o tempo com pequenos prazeres: lê, ouve música, faz ginástica, toma inúmeros banhos, recorda momentos felizes da infância e reflete longamente sobre si, os outros e questões da atualidade. Temas recorrentes das suas cogitações são a morte de Rômulo, seu irmão, e a sua paixão por Marcus Nemesius (MN), um ginecologista com idade muito superior à sua, casado e pai de cinco filhos. Fica horas “minhocando” (*M*, 15) sobre ele, enquanto aguarda um telefonema seu que nunca chega a se concretizar.

Com uma propensão maternal, Lorena zela pelo bem-estar das duas amigas: está sempre disponível para as ouvir, cede-lhes objetos pessoais e vestuário, cuida do seu asseio, empresta o automóvel da mãe para as ações políticas ilegais de Lia e, com o seu “oriehmid” (inversão de “dinheiro” que julga dar sorte) paga os abortos de Ana Clara. Lorena funciona, portanto, como elo de ligação do trio que, em nenhum momento, interage e que só aparece reunido no final da história, quando Ana Clara é já cadáver.

Outra das protagonistas de *As meninas* é Lia de Melo Schultz, estudante de Ciências Sociais que trancou a matrícula, por faltas decorrentes da sua atividade política. Ativista de esquerda, com o nome fictício de Rosa, trabalha na clandestinidade contra a ditadura militar do seu país. Contestatária dos valores burgueses, “lê milhares de jornais por dia, recorta artigos” (*M*, 60), debate e opina sobre autores e questões da atualidade e tem, por bíblia, *O capital* de Karl Marx. É ela que expõe os graves problemas do Brasil, tais como a fome no Nordeste, o fosso cada vez mais acentuado entre pobres e ricos, o fraco envolvimento do povo na vida política, o medo que domina o quotidiano e a ação

repressora do DOPS¹¹⁶ e da OBAN¹¹⁷, como prisões, torturas e desaparecimentos. Ao saber que o seu namorado – detido por fazer oposição ao regime – será libertado e embarcará para Argélia, ela abdica do combate ideológico para ir ao seu encontro, o que demonstra a vulnerabilidade das suas convicções políticas.

Por conseguinte, também Lia tem uma personalidade complexa, com valores e sentimentos dissonantes. Assim o revela o estilo do livro que estava a escrever e que é para Lorena, uma narrativa barroca, não espelhando o seu temperamento, preponderantemente objetivo e pragmático (*M*, 29).

A terceira protagonista é Ana Clara Conceição, ex-estudante de Psicologia com graves dificuldades financeiras o que, entre outras razões, a levaram a desistir da faculdade. Frágil, problemática e com uma tendência autodestrutiva, ela é a figura que apresenta a conduta mais instável. Para esquecer os traumas de um passado miserável e ignóbil, refugia-se nas drogas, com o seu amado Max (Maximiliano), um jovem traficante e consumidor, oriundo de uma família aristocrática mas, entretanto, arruinada.

Truncados pelo uso abusivo de psicóticos, os seus diálogos com o namorado são uma miscelânea de realidade e de delírio. A sua mente perde-se repetidamente nas dolorosas lembranças das suas origens lumpemproletárias que procura compensar, seja por via da reinvenção de um passado dignificante, “podre de chique” (*M*, 46), seja idealizando um futuro fantástico, à custa de um casamento de interesse com um alegado noivo endinheirado. Para a concretização do enlace, Ana terá, contudo, de recuperar a virgindade, submetendo-se a uma operação plástica, que seria custeada por Lorena, pois

¹¹⁶ Designação de “Departamento de Ordem Política e Social”. Cf. nota de rodapé n.º 47. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/dops-departamento-de-ordem-politica-e-social/>>. Acesso em: 12/04/2014.

¹¹⁷ Sigla de “Operação Bandeirante”, organismo criado em 1969 pelo exército brasileiro com o fim de combater as organizações armadas de esquerda que lutavam contra o regime autoritário. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Operação_Bandeirante>. Acesso em: 12/04/2014.

o “escamoso” (assim se refere ao noivo) quer uma virgem (*M*, 50). A conduta desenfreada e a saúde mental de Ana Turva ou Deprimente (assim a alcunharam Lia e Lorena) são tema de conversa das amigas e das freiras. A convicção de que se trata de um caso perdido aprofunda-se ao longo da história e desemboca na sua morte por overdose.

Lançado dez anos após a publicação de *Verão no aquário*, *As meninas* destaca-se desde logo dos romances precedentes pela singeleza do seu título que, remetendo de forma imediata para as protagonistas, diferencia-se das designações dos outros dois que, possuindo uma dimensão metafórica, solicitam da parte do leitor “um percurso interpretativo que adequadamente atinja a pertinência semântica do título, em conexão com os incidentes que caracterizam a história”¹¹⁸. A utilização do artigo definido neste elemento paratextual é também de referir, já que está ausente nas designações das narrativas anteriores e da maioria das coletâneas de contos da escritora. Sendo de utilização aparentemente insignificante, ele não só restringe a significação do título, como também lhe dá um tom familiar, visual e afetivo, anulando a abstração que o substantivo “meninas” poderia ter, se ele fosse omitido¹¹⁹. Por isto, não se partilha da opinião de Carolina Torquato que considera o título do romance em análise pouco instigante, seja por não particularizar o número exato de meninas, seja por não especificar, em concreto, a que raparigas se reporta, mantendo o leitor no campo dubitativo. Ao contrário, entende-se que ele cumpre a função tradicional desse paratexto, enquanto estímulo da leitura, como a própria autora o afirma¹²⁰. Também é de assinalar que a sua forma plural tem feição inovadora na produção romanesca de Lygia e indicia a troca da protagonista única dos romances anteriores por um conjunto indefinido de personagens femininas principais.

¹¹⁸ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratologia*, p. 397.

¹¹⁹ Cf. M. Rodrigues Lapa, *Estilística da língua portuguesa*, pp. 114-115.

¹²⁰ “*As meninas* confia à própria leitura (e ao leitor) a descoberta da trama e dos conflitos das meninas apresentadas já no próprio título do romance” in Carolina Pizzolo Torquato, *Eco de vozes – tradução e análise de ‘As meninas’, de Lygia Fagundes Telles*, p. 52.

As meninas segue, contudo, a linha de estruturação do enredo já identificada na prosa romanesca precedente. Não se foca no universo exterior, mas na exploração do subconsciente, da experiência interna do(s) ser(es), na sondagem das camadas mais recônditas da consciência, transformando e redimensionando, inevitavelmente, a noção tradicional de tempo na narrativa, já que o império do tempo psicológico condiciona, sobejamente, a exposição dos eventos na linha do discurso, subvertendo, por conseguinte, a ordem temporal da sua sucessão.

Este romance apresenta também similitudes com os seus antecessores: no respeitante à tipologia de personagens, meio, espaço e temáticas, segue a mesma forma organizativa do enredo e leva mais além as técnicas discursivas, aprimorando a sua arte da enunciação. Dir-se-á que a sua complexificação é visível logo pelo facto de a intriga ter como centro não uma mas três personagens que, assumindo também voz narrativa independente, vão tomando a palavra alternadamente, sem que o enunciado o indique de forma explícita. De forma sistemática, a narrativa de uma história pessoal é suspensa para a introdução de outra, conforme se passa a esquematizar:

Capítulos	Núcleo histórico principal
1	Lorena (+Lia)
2	Ana (+Max)
3	Lorena
4	Ana (+Max)
5	Lorena
6	Lia
7	Lorena
8	Ana
9	Lorena
10	Lia
11	Lorena (+Ana +Lia)
12	Lorena (+Lia)



A observação do esquema, que assinala a personagem em redor da qual se constrói o relato de cada capítulo, mostra uma alternância de enfoque, ficando a história de

Lorena sempre intercalada entre segmentos centrados nas outras duas personagens. Daí se inferir ser ela a figura com mais relevância no romance e a que nele ocupa maior espaço. Observa-se outrossim que a junção das três personagens apenas se dá nos dois últimos capítulos, se bem que o trio nunca interage e que no capítulo 12, Ana Clara seja apenas um mero corpo sem vida e um problema que as outras duas tentam resolver.

A matéria diegética eleita pela autora, bem como a utilização que faz da plurivocidade e do entrecruzamento de três planos narrativos principais, promovido pelos laços de convívio e amizade que unem as jovens, condiciona irremediavelmente o tratamento dado ao tempo da história. Este, enquanto fenómeno natural fundado na ordem imutável dos astros e nos seus movimentos regulares, logo de realização exterior ao Homem, está parcamente presente no discurso, sendo ínfimas as referências que se lhe encontram no texto. É irrefutável que a ação decorre numa primavera – “Ai meu Pai. Primavera ” (*M*, 17) –, provavelmente num fim de mês (dia vinte e seis?), se se considerar o que diz Ana Clara: “Que dia é hoje? Vinte e seis? Vinte e sete vinte e oito vinte e nove... Este mês tem trinta e um?” (*M*, 50). Também é possível localizar os acontecimentos num mês anterior a dezembro, pois a mesma personagem refere-se a uma ação a concretizar neste mês, anunciada como certa e num futuro próximo, sugerido pelo verbo “costurar” no presente do indicativo: “Em dezembro me costuro” (*M*, 45). Estes dados levam a situar os acontecimentos entre finais de setembro e novembro sem, no entanto, permitirem demarcar, com maior precisão, o período temporal abrangido pela narrativa.

São igualmente poucas as expressões temporais objetivas ou que posicionam os eventos no tempo numa relação de anterioridade e de posterioridade. Apenas se acharam duas ocorrências relativas a horas concretas – “são quase onze horas” e “já passava das três” (*M*, 181, 270) – e as restantes referências não fazem menção ao dia do mês ou

da semana, fixando os acontecimentos apenas no momento do dia, tendo sobretudo em conta a presença ou ausência de sol: “Era cedo” (M, 11); “O sol está forte demais” (M, 75); “noite” (M, 133); “o ar recém-nascido da manhã” (M, 154); “O sol explodia lá fora” (M, 225); “daqui a pouco amanhece” (M, 270). Pode-se, pois, afirmar que a marcação temporal das ações se faz, de forma imprecisa, aludindo-se, por norma, ao período da manhã, da tarde ou da noite. Fica assim anotado que a autora continua a desprezar a localização específica dos eventos no tempo dos relógios, o que se coaduna com o seu projeto, direcionado essencialmente para a sondagem das vivências interiores.

Quanto ao momento histórico em que decorre a ação do romance, encontraram-se referências dispersas e díspares em alguns críticos. Catarina de Paula¹²¹ indica que o romance foi escrito entre os anos 70 e 73 (data da sua publicação) – sendo, por isto, de admitir que o tempo da história é anterior ou contemporâneo ao da escrita. Sustenta essa opinião numa entrevista em que a escritora paulista afirma que “come[çou] a planejar o texto [*As meninas*] em 1970” e se questiona sobre a possibilidade de “escrever um romance morno em pleno ano de 1970”¹²². Maria Célia Leonel menciona um período mais vasto, considerando que o romance testemunha a repressão e a revolta que marcaram os anos 60 e 70, período durante o qual o romance teria sido escrito:

Lygia começou a escrever o romance *As Meninas* em 1963, inspirada no momento político que o país vivia e nas conversas e conflitos dos amigos do seu filho, Goffredo da Silva Telles Neto, que frequentavam sua casa. Dessa maneira incorporou tudo o que delineava o caminho da juventude brasileira da época.¹²³

Maria Célia Paulino¹²⁴ e Cristovão Tezza assinalam como tempo da história o ano de 1969, que, na opinião do segundo, é sugerido “pela referência ao célebre sequestro

¹²¹ Catarina Tinoco de Paula, *Dialogismo e polifonia em ‘As meninas’ de Lygia Fagundes Telles*, p.15.

¹²² Lygia Fagundes Telles, *Personagens gostam da vida, como nós*, p. s/n.º.

¹²³ *As meninas – Lygia Fagundes Telles*. Documento da UNESP para a cadeira de Literatura Brasileira II, 2006. Disponível em: <www.oocities.org/vinioreclama/meninas.doc>. Acesso em: 28/08/2012.

¹²⁴ Maria Célia Paulino, “Em busca da essência feminina” p. 59.

do embaixador americano Charles Elbrick que resultou na libertação de quinze prisioneiros políticos brasileiros”¹²⁵, facto que estaria aludido no desfecho da história de Miguel, o “namorante” de Lia. Diferentemente, Leodegário Filho afirma que esse tempo se cinge apenas à duração de uma greve estudantil, ocorrida provavelmente em 1971¹²⁶.

A percepção de que o tempo histórico do relato não tem uma delimitação clara de fronteiras, apontando apenas para décadas ou para factos de natureza política surge em outros trabalhos¹²⁷ e explica-se pela ausência de datas no romance. Mas, com alguma margem de certeza, supõe-se que ele se situa no período mais duro da ditadura brasileira, após o golpe militar de 1964. Já foi referido, neste trabalho, que esta narrativa foi produzida neste período difícil da História do Brasil e, apreciadas as referências, nela existentes, ao DOPS, à OBAN, às prisões, ao sumiço e assassinato de pessoas, às torturas infligidas pelo poder político, à censura, às denúncias anónimas e ao receio instalado, conclui-se estar-se na fase conhecida como “anos de chumbo”. Corrobora esta hipótese, a afirmação da autora, na 21ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo (2010), citada também por Catarina de Paula, e que fornece alguns dados sobre a sua génese:

Quando estava casada com Paulo Emílio Sales Gomes, [...] meu filho recebia muitas visitas de jovens. E eu conversava muito com elas [...] vou escrever um livro sobre jovens. Quem são eles? [...] Três mocinhas. Uma delas eu conheci [...]. Dei o nome dela de Lia, e o apelido, Leão. Era uma subversiva, uma jovem revolucionária. Estávamos no período da Ditadura Militar. Que outra personagem poderia ter colocado no livro?¹²⁸

A ação da Operação Bandeirante (OBAN) que, em junho de 1969, iniciou ofi-

¹²⁵ Cristovão Tezza, “As meninas: os impasses da memória”, p. 288.

¹²⁶ Leodegário A. de Azevedo Filho, “Lygia e as antenas da criação”, p.13.

¹²⁷ Por exemplo, Cristal Recchia usa a expressão “anos da ditadura militar” (*Perspectivas femininas em Helena Moley e Lygia Fagundes Telles: ‘Minha vida de menina’ e ‘As meninas’*); Mabel Pedra apenas diz serem os anos 70 (*Sombras silenciosas: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward Hopper*); Suênio Campos refere que com este romance forma-se um painel da realidade brasileira durante o regime militar (http://www.pacto_audivisual.com.br/mestres_final/lygia/transcricao.htm, acesso em: 28/08/2012); Regina Dalcastagnè menciona os anos 60/70 (*O espaço da dor, o regime de 64 no romance brasileiro*); Leonardo Monteiro alude a uma greve estudantil e refere que na obra se faz referência a factos contemporâneos à data da publicação do romance (*Lygia Fagundes Telles, literatura comentada*).

¹²⁸ Dellano Rios, “Assim se faz uma escritora”. Mantiveram-se as gralhas do texto-fonte, p. s/n.º.

cialmente a coordenação da investigação e combate às organizações de esquerda, só começou a arrefecer a partir da abertura lenta e gradual promovida pelo presidente Ernesto Geisel (1974-1979). Quanto ao sequestro de diplomatas apenas um (*M*, 133) é aludido no discurso, não se sabendo, com exatidão, a qual deles se refere a intriga, posto que neste período ocorreram vários sequestros: o do embaixador americano Charles Elbrick (4 de setembro de 1969) – liberto em “troca” de quinze presos políticos que viajaram para o México¹²⁹; o do cônsul japonês Nobuo Okushi (11 de março de 1970¹³⁰) para exigir a “libertação de cinco presos e seus filhos menores, bem como a garantia de asilo no México ou em qualquer outro país latino-americano.”¹³¹; o do embaixador da Alemanha Von Holleben (11 de junho de 1970), trocado por quarenta reclusos levados para a Argélia e o do embaixador suíço Giovanni Burcher (7 de dezembro de 1970), com a reivindicação de libertar setenta prisioneiros e do seu transporte para o Chile.

A data da fundação da OBAN, a referência a um sequestro e a afirmação da autora de que teria começado a escrever o romance em 1970, possibilita inferir que o tempo histórico da narrativa se situa entre 1969 e 1970. Quanto ao sequestro de um embaixador, o mais provável é que se trate de Von Holleben, posto que os presos políticos libertos foram transportados para Argélia, país citado no romance como destino de Miguel.

De qualquer modo, estas hipóteses não são indiscutíveis devido à natureza do texto em análise. De facto o discurso romanesco, trabalhando preferencialmente no plano do imaginário, não implica o “verdadeiro”, o que sucedeu efetivamente, mas o que poderia ter acontecido, credível do ponto de vista da interpretação e nisto reside a sua vitalidade. Como refere Cesare Segre, a ficção

¹²⁹ Disponível em: <<http://jeocaz.wordpress.com/2009/07/26/os-sequestros-que-abalaram-a-ditadura-militar/>>. Acesso em: 30/08/2012.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/acervo/noticiashistoricas/2013/03/12/noticias_noticias_historicas,3003199/sequestrado-o-consul-do-japao.shtml>. Acesso em: 14/04/2014.

¹³¹ Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=7500>>. Acesso em: 12/04/2014.

seria insípida e incompreensível sem referências ao mundo da nossa experiência. [...] o escritor forja [...] mundos possíveis, total ou parcialmente homólogos ao nosso; e tornam-se interessantes precisamente por aquilo que dizem sobre o mundo como nos foi dado conhecer, como conhecemos, como poderá ou deverá apresentar-se ao nosso conhecimento. [...] o texto, formulado em primeiro lugar com base na realidade, pode destacar-se desta, mas para no-la mostrar sob outro prisma. De texto para texto, o nosso viver, o nosso imaginar.¹³²

Tratando-se de uma narrativa ficcional, o romance *As meninas* move-se no campo do possível e não no da realidade, não tendo como pretensão ser um “fiel” descritor do mundo concreto e real. Ao criar um mundo plausível, a autora apropriou-se de factos históricos e reescreveu-os, sem ter necessariamente a preocupação de respeitar a sua verdadeira sequência temporal. Tal como qualquer outro texto literário, esta narrativa pode reconfigurar, por ato de transfusão, as circunstâncias sociais, as dimensões culturais, as situações económicas, os conflitos e as contradições políticas que conformam o espaço da sua criação e publicação. Assim sendo, nela apresentam-se ações plausíveis, realizadas por seres inventados, mas com uma existência verosímil, num tempo delimitado, porém não inteiramente definido, e num espaço que não é nomeado, mas que é, sem dúvida, o Brasil e, muito provavelmente, a cidade de São Paulo, tomando em conta as únicas três referências a áreas públicas urbanas existentes no texto – Rua dos Guaianases (*M*, 86), Praça das Rosas (*M*, 170) e Rua São Luís (*M*, 182). No entanto, volta-se a frisar que, tal como nos romances anteriores, é dado pouco relevo à fixação espacial dos eventos, o que concorre para a atmosfera de nebulosidade que emana da narrativa.

Quanto à duração da história, sabe-se que ela é curta. Segundo Cristóvão Tezza¹³³ e Maria Célia Paulino¹³⁴, limitar-se-ia apenas a dois dias, parecer que a análise efetuada não confirma. Os eventos relatados nos capítulos 1, 3 e 5, centrados em Lorena, ocorrem na manhã de um mesmo dia. No primeiro capítulo, Lorena prepara um banho que é

¹³² Cesare Segre, *Introdução à análise do texto literário*, p. 206.

¹³³ Cristóvão Tezza, “As meninas: os impasses da memória”, p. 288.

¹³⁴ Maria Célia Paulino, “Em busca da essência feminina”, p. 60.

tomado no decorrer do terceiro capítulo e o relato continua no quinto, pois a frase com a qual aquele termina – “O telefone? Ai meu Pai, o telefone” (*M*, 80) – tem continuação neste capítulo – “Atenderam” (*M*, 103). No capítulo 1, Lia pede a Lorena o carro da mãe emprestado, para o dia seguinte à noite, e, no capítulo 5, Lorena lembra-se o que tem para fazer: “Almoço com a mãe [...] pedir a chave do carro” (*M*, 106). Os eventos narrados no capítulo 7 ocorrem, pelo menos, dois dias após os narrados nos capítulos 1, 3 e 5, e durante a manhã, pois Lia devolve a chave do carro a Lorena. (*M*, 159).

Pode-se também deduzir que o relato do capítulo 6 se reporta à noite anterior ao dia da devolução da chave – ao segundo dia da história – quando Lia soube da libertação para breve de Miguel, notícia que transmite a Lorena na manhã em que lhe restitui a referida chave (capítulo 7). Continuando na mesma linha de análise, tudo leva a crer que os eventos dos capítulos 7 e 9 estejam separados por alguns dias, uma vez que Lia afirma neste último capítulo que não dorme há dias¹³⁵, devido à notícia da libertação de Miguel (*M*, 214). Também as ações narradas nos capítulos 9 e 10 ocorrem em dias distintos, pois Lia, tendo estado com Lorena no capítulo 9, afirma, no 10, não ter visto a amiga nesse dia (*M*, 224). Os capítulos 10, 11 e 12 exploram eventos sucedidos num mesmo dia e na madrugada do seguinte: Lia vai a casa da mãe de Lorena buscar roupa para a viagem (cap. 10), regressa ao pensionato, onde toma conhecimento da morte de Ana Clara (cap. 11) e ajuda Lorena a vestir e a levar a falecida para o jardim (cap. 12).

Relativamente aos capítulos 2, 4 e 8, que se centram em Ana Clara, deduz-se que tratam de acontecimentos ocorridos num só dia, pois ela repete inúmeras vezes que tem de ir embora, porque o noivo a espera num restaurante para jantar, concretizando a sua partida no capítulo 8: “Preciso ir embora já” (*M*, 176); “ – Tenho que ir, Max.” (*M*,

¹³⁵ A expressão “faz dias” pressupõe a passagem de um período de tempo de alguns dias.

178); “... fechou no peito a gola do casaco e saiu devagar” (M, 180). Na rua, aceita a boleia de um homem rico, com quem estabelece um breve diálogo, no qual assume a identidade de Lorena. Decide entretanto sair do carro, mas, por estar drogada, desequilibra-se e cai de joelhos na calçada. Entra num bar onde um homem de 46 anos (M, 188) mete conversa com ela e a leva para o seu apartamento, onde se dá um episódio lascivo, estranho e revelador dos gostos maníaco-obsessivos desse homem. (M, 190-191). Não foi possível, todavia, estabelecer uma relação cronológica entre a “história” de Ana e as das suas amigas. As duas referências a um telefonema de Ana Clara a informar que estava numa chácara (M, 146 e 210) não bastam para relacionar temporalmente as suas vivências no período coberto pela narrativa, com as de Lorena e de Lia.

Do exposto, fica comprovado que a duração do relato não pode restringir-se a dois dias, como sugeriram Cristóvão Tezza e Maria Célia Paulino. Será mais fiável afirmar que o tempo da história corresponde a alguns dias, atendendo à já citada expressão “Não durmo faz dias” (M, 214). As dificuldades sentidas na tentativa de se determinar uma delimitação temporal que englobe os três segmentos da história advêm da escassez de deícticos temporais, efeito da desvalorização que a escritora insiste em conferir à categoria tempo, enquanto realidade exterior e mensurável, já que o seu desígnio é criar um discurso que reproduza as livres associações ocorridas ao nível do pensamento e, simultaneamente, testemunhe as dissonâncias vividas no plano socioideológico. Daqui nasce, de novo, uma sintaxe pouco racional que levou Catarina Paula a afirmar que

o discurso de *As meninas*, com todas as suas peculiaridades, pode-se pensar nessa ilogicidade. É o avesso. Na aparência, um discurso que confunde, surpreende e quebra com a expectativa de uma leitura ingênua. Porém, na verdade, é só aparência. Porque o romance retrata a ordem social de um mundo às avessas, cujos espelhos refletem e refratam imagens difusas, plurais, divergentes e convergentes. Onde está a lógica? Na vida. É com o discurso e no discurso que ela se faz, considerando todos os movimentos em sua diversidade¹³⁶.

¹³⁶ Catarina Tinoco de Paula. *Dialogismo e polifonia in 'As meninas' de Lygia Fagundes Telles*, p. 82.

A ilogicidade que parece ressaltar do discurso de *As meninas*, bem como o seu caráter refratado, na opinião desta ensaísta, são igualmente aplicáveis à organização interna da narrativa, fazendo-se sentir quando se examina a relação entre o tempo da história e a ordem do discurso. Valorizando a linguagem das experiências vividas, a sintaxe descarta a lógica kantiana e a narrativa desvincula-se da sequência cronológica horizontal dos eventos, o que atribui ao discurso uma feição assistemática. A isocronia, já verificada nos outros romances, é agora mais complexa devido à plurivocidade e ao cruzamento de três planos narrativos principais, como aliás já foi referido. Considerando-se a ação enquanto o agir do ser de modo a transitar de um estágio para um outro, será pacífico afirmar que em *As meninas* a ação é de somenos importância, já que a intriga, tal como é tradicionalmente definida, é muito reduzida. Assim, decorrente do facto de a palavra (proferida ou pensada) dominar o enunciado, o tempo da enunciação aproxima-se muito do tempo do enunciado, criando uma aparente igualdade temporal entre a ocorrência histórica e a materialização do discurso.

Mas a ordem da escrita desrespeita, com recorrência, a progressão da história, interrompida sistematicamente pela inclusão de analepses, por reflexões ou imaginação e ainda pela anexação de outras histórias que dilatam o texto, adicionando-lhe feixes informativos, ramificações imprescindíveis à leitura global da narrativa, como sucede nos outros romances da nossa escritora. Sendo as personagens – especialmente Lorena e Ana Clara – sujeitos de uma contemplação ativa e duma atividade mental muito intensa e profícua, o tempo das suas “histórias” é invariavelmente seccionado, nele se incrustando inúmeros fragmentos de natureza retrospectiva ou devaneadora, o que dá ao discurso uma configuração confusa e até caótica, como se de um magma se tratasse.

A título exemplificativo veja-se como está construída a história no início do pri-

meiro capítulo, que ocupa cerca de vinte e duas páginas e abarca nove segmentos textuais, demarcados na superfície da página por espaços em branco que os separam e individualizam, conforme estão indicados no seguinte quadro:

Segmento 1	pp. 13-16
Segmento 2	pp. 16-18
Segmento 3	pp. 18-20
Segmento 4	pp. 20-25
Segmento 5	pp. 25-26
Segmento 6	pp. 26-31
Segmento 7	pp. 31-33
Segmento 8	pp. 33-34
Segmento 9	pp. 34-34

Esta segmentação, que confirma a propensão da autora para uma escrita fragmentada, é uma técnica utilizada dezasseis vezes em *As meninas*: capítulos 3 (pp. 69 e 76), 4 (pp. 87, 100), 5 (p. 108), 6 (pp. 129, 139 e 141), 7 (pp. 159), 9 (pp. 201, 208, 210 e 214), 10 (pp. 220 e 235) e 11 (p. 258).

No capítulo 1, o primeiro segmento abre com uma proposição que traduz uma ação simples – “Sentei na cama” (*M*, 14) –, imediatamente seguida de uma afirmação avaliativa de carácter subjetivo: “Era cedo para tomar banho”. Prossegue o discurso com uma frase complexa, de coordenação assindética, que introduz duas ações externas (“tomei” e “abracei”) e uma interna (“pensei”). Esta última – legitimada por um tempo de ociosidade, decorrente de não ser ainda momento do banho – irá permitir a introdução *in abrupto* dos pensamentos da personagem que se desdobram, por associação de ideias ou de palavras, num fluxo ininterrupto e abordam vários assuntos: Marcus Nemésio, o último véu, o romance de Lião, Che Guevara, a cidade que cheira a pêssego (*M*, 13), novamente MN e sua descrição física, a renovação dos gestos comparada à mudança da pele das cobras, uma história contada por Ana Clara sobre um namorado que se

excitava quando ela tirava os cílios postiços, considerações sobre a obscenidade associada ao sexo e à boca (*M*, 14). A referência à boca “mordendo, mastigando, mordendo” (*M*, 14) faz despontar a lembrança de um episódio antigo – o do homem com um pêss-go – presenciado e vivido por Lorena com uma certa fogosidade, porque denso de lascívia (*M*, 15) e que, no momento em que é relembrado, lhe provoca novos tumultos emocionais que rapidamente a reportam do passado para o presente da história, dando azo a uma autocensura: “oh, Lorena Vaz Leme, não tem vergonha?” (*M*, 15). Interrompido o curso reflexivo, introduz-se uma ação – “Acendo depressa um tablete de incenso” (*M*, 15) – realizada num ápice de tempo e seguida de novo mergulho no plano da intelecção, por via do mesmo processo associativo: como reação à vergonha sentida, Lorena manifesta o desejo de se tornar santa para ser pura; recorda algumas atitudes frequentes do gato Astronauta, com quem partilha o gosto de se espreguiçar, mas no qual reconhece qualidades que não possui; considera a sua propensão para a inconsciência e para o “minhocar”, e refugia-se em pensamentos cristãos (*M*, 15). A personagem interrompe novamente o curso do seu pensamento e regressa ao presente da história, pondo a tocar um disco em homenagem a Jesus. Esta ação externa origina, mais uma vez, o retorno à cogitação: o estabelecimento de relações de semelhança e de dissemelhança entre a oferenda de Abel e a da própria Lorena que passa depois a discorrer sobre as circunstâncias da morte do cantor Jimi Hendrix. Abandonada a enunciação discursiva na primeira pessoa, o narrador externo explicita as atividades da protagonista: “Lorena se atirou”, “Ensaçou alguns passos” “levantou a perna, “saltou”, “Aprumou-se, sacudiu” e “foi se equilibrando” (*M*, 16). Nesta sequência de movimentos, surge intercalada uma sumária descrição do seu vestuário: “Vestia um leve pijama branco com florzinhas amarelas e tinha no pescoço uma corrente com um coraçãozinho de ouro.” (*M*, 16). Este

primeiro segmento discursivo termina com duas associações que relacionam a realidade presente com outras ausentes: o facto de não saber onde está o disco de Jimi Hendrix leva a personagem a questionar-se sobre o paradeiro do seu irmão Rómulo e a forma como coloca a agulha sobre o disco traz-lhe à lembrança o movimento do bico de um pássaro cego em direção à vasilha da água. (*M*, 16).

O grande número de tópicos abordados em apenas três páginas de escrita chama a atenção e denota a dispersão e o carácter devaneador da personagem típicos do fazer literário de Lygia, cuja riqueza parece fundar-se efetivamente na fragmentação, no desconcerto e na composição por anexação de parcelas discursivas de natureza vária.

Após este segmento, ocupado maioritariamente com cogitações da personagem, inicia-se outro preenchido onde predomina um diálogo entre Lorena e Lia (*M*, 16). Por via de uma voz impessoal (3ª pessoa) vão-se relatando as atitudes de Lorena a par com o discurso direto das duas personagens. Lorena recorda que Lia falara “em bolha no pé” (*M*, 17), o que naturaliza as suas reflexões sobre a origem etimológica do vocábulo “joanete”, traduzidas num discurso de primeira pessoa quase monologante. Este recurso é utilizado também para reproduzir as considerações da mesma personagem sobre as meias e os pés de Lia (*M*, 18).

Nova separação gráfica demarca a alteração de visão – no anterior segmento primava a “visão com” Lorena e neste sobressai a “visão com” Lia – mantendo-se, no entanto, a mesma técnica discursiva: o diálogo das duas amigas é intercalado com monólogos interiores de Lia marcados por expressões exclamativas – “ah! é preciso ter saco para aguentar essa menina.” (*M*, 18) – e pelo recurso a comparações: “abanou as mãos como orelhas” (*M*, 18). A narrativa prossegue com um longo monólogo da personagem (*M*, 19-20) que versa inicialmente sobre temáticas sociais – tais como a distância

cada vez mais acentuada entre ricos e pobres, os delinquentes urbanos, a atitude, na sua ótica, censurável de uma minoria de intelectuais – e revela o seu desgosto face à conjuntura nacional. Um sentimento de solidão traz-lhe saudades do seu namorado, o que a faz chorar e justifica a introdução de um diálogo, cujo fito é a solicitação de um lenço à amiga: “– Lorena, me empresta um lenço, estou resfriada – digo e tenho vontade de esfregar esta cara molhada de lágrimas.” (*M*, 20). Por sua vez, a contemplação da caixa dos lenços de Lorena indu-la a tecer considerações sobre o hábito que esta tem de guardar objetos em caixas e de colecionar sinos: “ Fico olhando a caixa de lenços que ela foi buscar. Guarda tudo em caixinhas de pano florido, [...]. Tem ainda as de prata e couro [...]. E sinos.” (*M*, 20).

Uma vez mais, por associação de ideias, Lia recorda o sofrimento de Maurício, quando foi sujeito à brutalidade policial e, pelo mesmo processo, estabelece uma antítese entre o ato de morrer nos desenhos animados e na vida real, sublinhando que nesta não é possível ressuscitar como sucede na ficção: “No desenho animado, o gato leva um trompaço e dentes e ossos se trincam. Mas na cena seguinte já se colam e o gato volta inteiro. Seria bom se fosse como nos desenhos” (*M*, 20). Ainda pelo mesmo método de encadeamento do discurso, a palavra “morte” leva à recordação de alguns amigos – Silvinha da Flauta, Gigi, Japona – que foram torturados e cujo paradeiro se desconhece.

Outro espaço em branco liga-se a nova mudança de voz. Lorena discorre sobre os “lencinhos que Remo mandou”, sobre os “*If* dos lenços” e sobre as dissemelhanças que encontra entre a poeira lunar e a terrestre (*M*, 21), seguindo-se o regresso das duas personagens à realidade do momento – “– Você está deprimida, Lião? Angústia existencial? – Exato. Existencial.” (*M*, 21) – e novamente o retorno de Lorena às cogitações: as mudanças que nota em Lia e o destino dos seus amigos. O procedimento discursivo de

intercalação é o mesmo: duas falas, uma vez mais, seguidas de um retorno aos pensamentos. Desta vez, Lorena recorda um fragmento da tragédia sucedida ao seu irmão:

Rômulo nos braços da mãezinha, procurei um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue, borbulhando. Borbulhando. “Mas que foi isso, Lorena?!” Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro, ele disse apontando. (*M*, 21).

Este processo de formulação do discurso, fundado na alternância de segmentos elocutórios curtos com outros de natureza reflexiva ou rememorativa, continua nas páginas seguintes do capítulo de abertura, salientando-se, a título ilustrativo, os fragmentos discursivos referentes à recordação de Lorena das suas primeiras experiências masturbatórias (*M*, 24-25) e a lembrança da primeira visita que fez ao quarto do pensionato que passaria a ser seu (*M*, 26), ambos encaixados no discurso de primeiro nível.

Fica então sublinhado que o ato da fala, isto é, o diálogo estabelecido com o outro, é uma via para conectar o emissor ao tempo da sua existência física, ao momento do seu “estar”. Contudo, é comum que o fragmento da narrativa em que a personagem se mantém no tempo presente, seja ínfimo, visto que, por via de algum estímulo sensitivo – com primazia do visual – ela facilmente se desliga do seu “aqui e agora”, transportando-se até ao tempo do seu “ser”, o tempo da interioridade humana, que desconhece a dimensão cronológica das vivências e onde impera, através de vínculos de natureza vária, a anacronia. Desta feita, o discurso passa repentinamente de um tempo presente/exterior para o tempo intemporal/interior das recordações e das reflexões. Em consequência, presente e passado fusionam-se, já que o ser, situado no “agora”, revive concomitantemente o “antes” e anula o valor temporal indexado ao presente.

Cria-se, portanto, uma noção de ubiquidade cronológica que é explorada em muitos momentos da narrativa, tal como exemplificam, de forma vincada, os capítulos cujo discurso gravita em torno da personagem Ana Clara. As falas e os monólogos desta

personagem, emitidos, em geral, sob o efeito de drogas e do álcool, são dominados por uma continuada e irreverente alternância entre presente e passado, compelida pelo seu quadro mental disfórico, no qual pesam as perturbações decorrentes dos traumas de infância, que, por vezes, dificultam a compreensão integral do enunciado.

A título exemplificativo, relembre-se o vasto parágrafo das páginas 39 e 40 onde se imiscuem ações presentes, passadas e meditações. A revelação “Tenho ódio de Deus” (M, 39) leva Ana Clara a questionar se seria mesmo de “Deus ou dessa música?” e a concluir que o seu ódio é de facto da música, que é de negros, e ela odeia negros. Por associação de ideias, a palavra “ódio” leva à evocação do doutor Algodãozinho que, todavia, “era branco” (M, 39). A esta lembrança associam-se, por uma relação de similitude no que toca às implicações sentimentais, *flashes* episódicos da sua vida com a mãe:

[Doutor Algodãozinho] Olho azul o sacana. Esse era o apelido mas e o nome? Doutor Hachibe disse que a gente expulsa tudo que foi ruim e se for assim esse maldito nome não vou lembrar nunca. [...] Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia e noite roque-roque no escuro. “Mas esses futos não deixam a gente formir?” gritava o Teo que era desdentado e trocava as letras pelo f. Mas dormia. A mãe também dormia. Até que dormia bem aquela lá. Mas eu ficava acordada pensando roque-roque. A sala de espera com a negra do lenço amarrado na cara inchada. [...] A negra e eu éramos as clientes mais assíduas com nosso cheiro de Cera Dr. Lustosa [...] Até hoje não posso nem ver cerveja porque ele me atendia depois do jantar, hora dos clientes mais miseráveis [...]. Filho da puta. (M, 39-40).

Porque tais memórias são sequelas de um sofrimento contundente, Ana Clara retoma-as e sobre elas reflete assídua e maquinalmente, como o ilustram as páginas 40 e 41 onde recorda o episódio em que foi molestada pelo dentista, revivendo as sensações que experienciou. O ódio e a raiva sentidos naquele momento levam à intrusão da lembrança de um outro episódio antigo, também ele denso de conotações negativas – a colocação de uma barata na sopa do companheiro da mãe, como vingança dos maus tratos que ele lhes infligia:

Inteligentes essas baratas mas eu era mais inteligente ainda e [...] foi fácil agarrar a mãe delas pelas asas e abrir a panela e jogar ela lá dentro. Tome agora sua sopa com a

baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e filha estavam pensando da vida. Lugar de puta é na rua ele gritava. (M, 42).

A perturbação é tal que estes dois incidentes se sobrepõem, como se vê neste excerto:

A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico vupt vupt vupt e já ia saindo da panela com as asas pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pedi pelo amor de Deus que não não. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. Quieta. A sopa está pronta! Gritei e o motor da broca ligado pra disfarçar o grito porque a preta do lenço já batia na porta nem vi a cara mas adivinhei que era ela. (M, 42-43).

A análise global da obra permite concluir que, de novo, o plano da enunciação se afasta da linearidade e da sequencialidade dos eventos relatados, para traduzir as ebulições do pensamento das personagens, resultando daí numa narrativa construída mais pela sobreposição, do que pelo alinhamento, de planos temporais, razão pela qual se reforça a ideia de que a imagem da colcha de retalhos, enquanto construção de um todo, se ajusta, sobremaneira, a esta narrativa.

2.4. *As horas nuas*

O último romance publicado por Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, não obstante ter ganho, aquando do seu lançamento (1989), o Prémio Pedro Nava de Melhor Livro do Ano, foi objeto de críticas que apontavam aspetos menos meritórios na sua conceção. Assim o fez Silviano Santiago num artigo no qual, depois de um longo preâmbulo sobre a pressão nefasta que produtores e editores exercem sobre cineastas e escritores brasileiros para que produzam obras que deem lucros significativos, em detrimento da sua qualidade, refere elementos que, na sua ótica, minoram a valia deste romance, entre os quais inclui as personagens Ananta Medrado e seu primo, a par com o

drama policial e romântico introduzido na parte final da narrativa. Desta crítica negativa servem de exemplo as seguintes passagens:

No entanto – e isto é trágico para as nossas letras – a tantos o romance nos obriga a mudar de atitude nesta resenha. Por que Lygia deixa cair a peteca? Por que o romance “As Horas Nuas” que tinha tudo para ser ótimo acaba sendo bom?

[...]

começa a ganhar o primeiro plano um personagem pouco convincente, mal trabalhado [...] e que beira o pior chichê, até mesmo o da novela das oito: uma analista e vizinha da atriz, de nome Ananta Medrado. O auto-retrato tragicômico da atriz decadente em nada se enriquece no divã da analista, analista que é também “doublée” de líder feminista na grande São Paulo. E o que eram tiradas impertinentes e sobretudo intempestivas de Rosa contra a mulher e as minorias (gênero: mulher detesta mulher; será conveniente que a loucura e o sexo fiquem assim soltos na praça?) ficam datadas e frouxas diante do discurso feminista, atual mas também pouco original de Ananta.

[...]

Por que o bom romancista brasileiro atual se encontra tão seduzido pelas formas do romance policial? [...] Acredita ele que [...] o recurso ao policial pode aliviar as penas do leitor? É por aí que posso explicar a razão pela qual de repente (no capítulo 14) o primo de Ananta Medrado, [...] ocupe todo o capítulo numa conversa pouco interessante [...] com o delegado sobre os motivos do desaparecimento da analista e o seu paradeiro. A criação desse [...] primo é praticamente inútil e no penúltimo capítulo do romance (de número 17) repete ele as informações já contidas na conversa com o delegado.

[...]

Da mesma forma como o personagem de Ananta [...] pouco contribui para a fibra do romance, também as [...] páginas do final dedicadas ao amor juvenil de Rosa pelo primo Miguel, [...] pouco rendem no conjunto do romance. As reminiscências históricas (a alta burguesia paulista e a 2ª Grande Guerra), a arqueologia da artista (Rosa vai a uma festa de casamento “fingindo” que não sabe da morte do primo) [...] são momentos dramáticos que escapam à coragem, à ousadia e ao desrespeito juvenil das páginas iniciais.

Ananta e Miguel: [...] Drama policial e drama romântico – [...] dois pratos cheios para o grande público. Dois pratos pobres para um romance que saiu para ser uma obra-prima.¹³⁷

Também Wilson Martins condena a falta de originalidade do tema do romance:

O dado essencial da intriga – a artista decadente que se entrega ao alcoolismo – não é original, mas, a partir daí, a autora escreveu não só o seu melhor romance, mas um dos melhores dos dias que correm, arquitetando-lhe a estrutura com fina sabedoria, redigindo-o no idioma fluente dos grandes prosadores.¹³⁸

Mas, embora esses críticos apontem senões no romance, dos seus textos, ressalta uma avaliação global positiva, como se vê nas seguintes afirmações de Silviano Santiago:

Há muito não lia um começo de romance tão extraordinário. Lygia chega à plena maturidade – disse para os meus botões, envaidecidos. As obras mais fortes da literatura vinham à minha lembrança à medida que ia lendo a confissão desabusada da atriz

¹³⁷ Silviano Santiago, “Romance traz o tango das ilusões perdidas”, p.G-6.

¹³⁸ Wilson Martins, *Trechos de crítica sobre o romance ‘As horas nuas’*, s/d., p. s/n.º.

decadente, Rosa Ambrósio”. [...]

Não é apenas o contraste inesperado entre a situação moral do personagem e o tom musical do romance que me encanta [...]. Mais adiante percebo que a própria narrativa se auto-ironiza com o risco de se tornar sentimental ou piegas, tudo se passa como se Carlos Gardel fosse convidado para um baile de máscaras carnavalesco. Lygia não busca, como um Drummond, uma “ingaia ciência” na maturidade. O tom de “As Horas Nuas” é o corajoso escrachado. Maravilha. Estava sendo ali escrito o “tango das ilusões perdidas”.

[...]

Mas o quinteto é enriquecido por uma figura inesperada e original. A romancista também tinha chegado a uma técnica apurada e pessoal. Para evitar uma inverosímil terceira pessoa que levasse até as últimas consequências a impiedade e a crueldade no retrato envelhecido e roto da atriz decadente, Lygia busca fazer com que a narrativa do naufrágio não perca o bom humor de um tango em baile de carnaval. Imagina um truque inusitado que resulta admirável. O livro comportaria um segundo narrador: o gato da atriz.¹³⁹

Este parecer favorável é corroborado por muitos outros letrados, entre os quais Nelly Novaes Coelho¹⁴⁰, Urbano Tavares Rodrigues¹⁴¹ e José Paulo Paes. O texto deste último – que serve de posfácio à reedição do romance de 2010 – é bastante elucidativo do reconhecimento da sua magistral estruturação e da riqueza do seu conteúdo. Contrariamente a Silviano Santiago, José Paulo Paes considera que o desvio final do foco de interesse para a personagem Ananta não é fator de desmérito da narrativa, mas sim um ardiloso processo que permite despoletar “uma segunda dimensão do fantástico”¹⁴², sendo o primeiro constituído pela indexação de uma psicologia humana no gato de companhia da protagonista e pela superstição popular das sete vidas dos felinos.

As horas nuas centra-se na história de Rosa Ambrósio, “burguesa assumida” (HN, 16) e quase sexagenária, que teve, na juventude, uma carreira artística de sucesso e que não aceita, com naturalidade, a decadência, o inevitável processo de envelhecimento, nem tão-pouco a solidão a que se vê votada. Longe dos holofotes e da celebridade da ribalta de outrora, viúva e abandonada pelo secretário-amante muito mais jovem, Rosa

¹³⁹ Silviano Santiago, *ibidem*.

¹⁴⁰ Nelly Novaes Coelho, “Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, [p. 239].

¹⁴¹ Urbano Tavares Rodrigues, “Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, [p. 241].

¹⁴² “Entre a nudez e o mito” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, p. 246.

tem uma filha quase ausente, por quem demonstra alguma incompreensão, devida em parte à predileção da jovem por homens muito mais velhos. Rosa Ambrósio vive num apartamento de luxo, provavelmente em São Paulo¹⁴³, tendo apenas por companhia o gato Rahul e Dionísia, a empregada. Sem ocupação profissional e, praticamente, sem vida social, esta “frágil mulher cheia de carências e de aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança” (HN, 16), leva os dias enclausurada na sua casa, rememorando o passado e entregando-se compulsiva e abusivamente ao consumo de álcool. Ao longo da narrativa, o leitor acompanha as angústias desta mulher que, “com uma queda pelo estilo dramático” (HN, 23), não suporta ver-se envelhecer e se entrega à bebida e às recordações que a ajudam a preencher o tempo presente, um tempo infeliz, vazio de realizações, sem sentido e pautado de ausências e de carências pois, como refere Pierre Janet:

*La mémoire est une réaction sociale dans la condition d'absence. En réalité, l'acte de la mémoire est une invention humaine [qui] a pour but de triompher de l'absence et c'est cette lutte contre l'absence qui caractérise la mémoire.*¹⁴⁴

À semelhança do verificado com a maioria das protagonistas dos outros romances, Rosa não encontra sentido nesta nova fase da vida e, porque “a velhice é o vazio”¹⁴⁵ — na definição de François Mauriac —, sente-se insegura e angustiada e tenta recuperar a sua identidade fragmentada, por via da recordação do passado e de um projeto de escrita de um livro de memórias que pretende intitular “As horas nuas”, o que acaba por ser uma *mise en abîme* da génese do próprio romance.

Expressando-se na primeira pessoa — técnica discursiva preferida de Lygia Fagundes Telles — e sob o efeito da bebida que lhe dá a sensação de maior lucidez (HN, 17), a personagem principal de *As horas nuas* vai compartilhando com o leitor lembranças de

¹⁴³ Vejam-se as referências aos bairros Perdizes e Campos Elísios, (HN, 175), Higienópolis (HN, 204), à rua Brigadeiro Tobias e à Cantina do Nelo (HN, 219).

¹⁴⁴ Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, p. 221.

¹⁴⁵ François Mauriac, [texto sem título] in Madeleine Chapsal, *Os escritores e a literatura*, p. 19.

vivências passadas e nem sempre felizes. Os episódios evocados dão a conhecer factos da sua vida junto de Gregório – o esposo que se suicidou, porque padecia de doença incurável –, a sua relação conflituosa com o amante e com a filha Cordélia, bem como conversas suas com a analista Ananta Medrado. Tais evocações são entrecortadas por considerações sobre o presente, quer na ordem do pessoal, quer na do social, uma vez que alude a acontecimentos históricos e toma posição sobre questões políticas e sociais, como, por exemplo, quando comenta os anúncios televisivos (*HN*, 23) ou a educação sexual dos jovens (*HN*, 25).

É igualmente graças ao discurso da protagonista que o leitor se apercebe da relação de proximidade e de dependência que ela mantém com Dionísia, a empregada que, fielmente, acompanha o seu dia-a-dia com propensão para o trágico-cómico, já que as suas angústias existenciais se mesclam com observações, ações ou pensamentos que nem sempre se coadunam com a sua idade nem com o seu estatuto social – efeito talvez do alcoolismo associado a carências afetivas evidentes (*HN*, 116).

Partilha também da intimidade de Rosa, o gato Rahul. Uma vez, simples espectador, outras investido da função de narrador, esta personagem antropomorfizada – uma das invenções mais aplaudidas pela crítica em geral – relata e opina sobre o que observa ao seu redor, além de relembrar episódios de suas vidas anteriores, em que teria sido ora um poeta homossexual, ora um menino de cachos que morava numa casa de venezianas verdes, ora ainda um atleta. Por outro lado, Rahul é o único habitante do apartamento que se apercebe de seres que, já falecidos, o revisitam: uma menina antiga, uma cantora espanhola, um velho de chapéu e Gregório.

Da comparação entre *As horas nuas* e os romances anteriores, ressalta a presença, neste último, de invariáveis no estilo e no conteúdo, a par com traços que o singulari-

zam. Com efeito, o universo explorado persiste em ser o feminino, da classe média-alta e urbana e, tal como nas três narrativas anteriores, Lygia Fagundes Telles insiste em se deter em pequenos dramas da vida quotidiana, esmiuçando o íntimo de personagens, sondando a sua identidade¹⁴⁶. No entanto, abandona o mundo da juventude e abraça o da idade madura, já que a protagonista deste romance terá cinquenta e oito ou cinquenta e nove anos (*HN*, 97).

Abdicando da pluralidade de protagonistas, a autora regressa à centralização da história numa só, tal como fizera em *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário*, conquanto continue a dar relevo a algumas figuras secundárias. É o caso de Ananta e Rahul cujas histórias, imbricadas com a da protagonista, dela em parte se descolam, o que já ocorria, embora com menor autonomia, com as de Conrado, Bruna e Letícia, em *Ciranda de pedra*, e de Patrícia, André e Marfa, em *Verão no aquário*. Assim, em *As horas nuas* observa-se uma maior dispersão ao nível da história, já que nela se encontram três vetores narrativos focados nas vidas de Rosa, Rahul e Ananta, o que aproxima este romance do anterior, onde, de facto, existem três protagonistas, cada uma com a sua história.

As horas nuas mostra ainda que a autora persiste em focalizar-se na análise de experiências femininas e na corrente contínua da consciência e da memória das personagens, ou, como diz Sônia Régis, nos “avessos das almas, [n]os inversos e [n]os reversos do espírito humano”, com o predomínio da descrição dos processos mentais e dos exercícios de pensamento que brotam num fluxo ininterrupto “como a correnteza de um córrego”. Continua a primar assim uma sintaxe de natureza associativa (conjuntiva ou disjuntiva) que rompe a unidade e a linha horizontal e progressiva do tempo cronológico, o que levou a mesma ensaísta a afirmar que, com Lygia, o leitor inicia “um longo

¹⁴⁶ Cf. Kathryn Bisshop-Sanchez, “Entre a *décadence* e o imaginário: o caleidoscópio do envelhecimento em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles”, p. 176.

passeio pela paisagem das consciências, às vezes calmo, às vezes tenebroso”¹⁴⁷.

Quando se compara a organização física deste romance com a dos anteriores, constata-se que é ele o que tem maior número de capítulos (dezoito) mas que, em contrapartida, são de extensão menor – com uma média de cerca de doze páginas –, como o comprova a seguinte grelha:

Romance	nº de capítulos	Total de páginas	Utilização do espaço em branco para segmentação do texto	Média de páginas por capítulo
<i>CP</i>	10	185	0	18,5
<i>VA</i>	15	200	5	13,3
<i>M</i>	12	266	25	22
<i>HN</i>	18	223	60	12,3

Estes dados confirmam que *As horas nuas* é a narrativa mais compartimentada do conjunto dos romances lygianos e esta segmentação sai reforçada pelo uso repetido do espaço em branco nas páginas, como meio de subdivisão dos capítulos, o que foi aumentando, de romance para romance, sendo neste último usado cerca de sessenta vezes (66,6%), contra vinte e cinco em *As meninas* (28%), cinco em *Verão no aquário* (5,5%) e nenhuma ocorrência em *Ciranda de pedra* (0%).

As características distintivas ao nível da disposição física do texto apontam para uma transformação no fazer literário da autora, alicerçada num maior estilhamento do discurso que, estando mais distante dos cânones clássicos, exige do leitor uma atenção redobrada para entender a sua lógica, dada a sua feição aparentemente desconexa e incoerente.

A análise do espaço e do tempo da história leva a situar a ação em São Paulo, numa época imprecisa, mas certamente posterior a 1985, posto que Ananta é voluntária numa Delegacia de Defesa da Mulher, tendo a primeira delas sido criada em agosto

¹⁴⁷ Sônia Régis, “A densidade do aparente”, *Cadernos de literatura brasileira. Lygia Fagundes Telles*, p. 87.

daquele ano, na referida cidade¹⁴⁸. Pensa-se que a menção feita por Renato à “Nova Constituição” (HN, 216) se reporta à Constituição Federal¹⁴⁹ promulgada no dia 5 de outubro de 1988, pelo que se entende que a história se situa numa data anterior.

Também neste romance, a tentativa de balizar objetivamente o tempo da história é dificultada pela escassez de referências temporais concretas, se bem que alguns dados levem a esboçar uma hipótese: considerando que os santos do dia mencionados por Dionísia – São Longino, Santa Luísa e Santa Leocrácia (HN, 158) – se celebram no dia de 15 de março no Brasil¹⁵⁰, que a ação no capítulo 5 é concomitante ou posterior ao mês de abril, segundo referências do diário de Ananta (HN, 73), que os acontecimentos relatados no capítulo 6, também de acordo com os dados deste diário, se localizam entre os meses de maio e dezembro, mês este que “ainda estava longe” (HN, 84) e que se alude, no capítulo 17 (HN, 216), à chegada da Primavera, alvitra-se que o tempo da história abranja um período temporal de cerca de seis meses, situando-se entre março e setembro de um ano posterior a 1985, como já foi aventado.

Esta proposta perde, contudo, sustentação quando se atenta outros dados: a alusão à Primavera permite pensar que Renato investiga, em setembro, o desaparecimento da prima ocorrido há cerca de um mês (HN, 175), o que limitaria o tempo da história a um período mais ou menos de dois meses, obrigando, porém, a deixar de lado a alusão de Dionísia aos santos do dia (15 de março). Não obstante as suas diferenças, as duas interpretações têm em comum o facto de se tratar de uma duração de apenas alguns meses de um ano não especificado da década de oitenta, num Brasil ainda estigmatizado pelo medo e pela repressão levada a cabo pela ditadura militar, situação denunciada nas

¹⁴⁸ Disponível em: <<http://www.nevusp.org/downloads/down082.pdf>>. Acesso em: 08/11/2012.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Constitui%C3%A7%C3%A3o_brasileira_de_1988>. Acesso em: 08/11/2012.

¹⁵⁰ Disponível em: <<http://susekater.blogspot.pt/2010/03/santos-de-marco.html>>. Acesso em: 12/11/2012.

alusões à pungente experiência de Gregório, nos anos 70, referida de forma insistente:

Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre. (HN, 15);

Cassado e torturado pela ditadura, Ah, voltou mas irreconhecível. Gaguejava de repente, ele que falava tão bem [...]. Trôpego [...] Conta pelo amor de Deus, o que fizeram com você?... Então ele disfarçava, eu disfarçava, nós disfarçávamos [...]

– A prisão foi na década de setenta, você disse. Lembra o ano?

– Não, tenho ódio de datas. Cheguei tarde da noite, ele já estava no escritório lendo e ouvindo sua música como se nada tivesse acontecido. [...] ele ali, tão magro, pálido, [...]. O tremor numa das pálpebras, era como se um fio nervoso puxasse a pele até quase o canto da boca. [...]

– Você disse que ele se exilou em seguida. Um exílio voluntário.

– Voluntário em termos, querida. Acho que foi avisado, iam pegá-lo de novo e então aceitou ventando dar um curso na França, lecionar nos arredores de Paris [...]. Ficou por lá cinco ou seis meses, não lembro. (HN, 139-140);

Sei que voltou da prisão um outro homem, [...] O passo tropeçante e de repente, o terror no olhar, o terror que disfarçava, mas por que tinha que disfarçar tanto assim? Por que não se abria comigo, com a filha, com os amigos, por que evitava todo mundo, ainda o medo? O que fizeram com ele naquela prisão repelente? [...] Atingido no que tinha de mais precioso, a cabeça (HN, 200-201);

um professor de extrema esquerda que foi preso, torturado e que no final já não regulava bem, na linha assim do apático. (HN, 217).

No entanto, embora a intriga se desenrole num período muito breve, o tempo da história é ampliado com o relato de acontecimentos passados. Além das referências aos primeiros anos da ditadura, alude-se a factos que a antecedem, como é o caso da Segunda Guerra Mundial, quando Rosa Ambrósio teria quinze ou dezasseis anos – “Quinze ou dezasseis? Não, não podia me alistar a não ser que a guerra ainda durasse mais tempo o que era improvável, os Aliados estavam vencendo em toda a linha” (HN, 203) – ou da primeira metade do século XX, pois são mencionados o magazine *Eu Sei Tudo*, lançado em 1916 e *O Tico-Tico*, a primeira revista de quadrinhos no Brasil, surgida em 1905. A inclusão destes “outros” tempos, passados e exteriores à intriga, é também fator que concorre para a dispersão do discurso, por serem desvios que obrigam à interrupção do relato principal e provocam a sua fragmentação.

O estabelecimento de uma relação temporal entre as ações é igualmente perturbado pelo raro recurso a expressões temporais, de que são exemplos: “hoje” (*HN*, 43); “agora” (*HN*, 47); “amanhã” (*HN*, 53); “Havia sol” (*HN*, 71); “O mês de abril” (*HN*, 73); “Anoitecia” (*HN*, 78); “quase 8 horas” (*HN*, 79); “dia 30” [de abril]; “ontem” a tempestade com trovões”; “Maio é o mês das flores”; “naquela manhã”; “na noite anterior” (*HN*, 80); “para o dia seguinte” *HN*, (81); “boa tarde” (*HN*, 88); “amanheceu” (*HN*, 126); “a frouxa luz do sol de fim de tarde, cinco horas?” (*HN*, 132); “fechada na noite” (*HN*, 149); “chegara a Primavera”; “Marcou comigo uma entrevista para as três” (*HN*, 220); “sol de fim de tarde” (*HN*, 233). O emprego parcimonioso destes signos impede que se fixe, com segurança, os eventos no calendário, ou se determine a relação temporal entre as ações narradas nos vários capítulos.

Reconhece-se então que, tal como nos outros romances, as expressões de valor temporal são fracamente recorrentes e as que existem gozam de uma opacidade, reportando-se muitas delas apenas ao momento do dia (manhã, tarde ou noite), umas vezes de forma explícita e outras por indução, como nas citações: “você disse que ia almoçar comigo e não foi” (*HN*, 90); “Hora de dormir” (*HN*, 116); “O chá saiu tarde” (*HN*, 142); “cozinha completamente escura” (*HN*, 147). Este menosprezo pelo tempo exterior tem consequências ao nível da disposição das sequências narrativas, sendo também tarefa árdua tentar determinar uma ordem entre as ações relatadas nos vários capítulos. A dificuldade acresce devido à intrusão das histórias de Rahul e de Ananta na história de Rosa, o que concorre para acentuar o retalhar da narrativa e a sua imagem compósita.

A sequência narrativa inicial do romance em que Rosa, sozinha no seu quarto e em estado de embriaguez, expõe o que sente e pensa, em forma de solilóquio ou de monólogo interior, só é retomada nos capítulos 3, 7 e 8. Os capítulos 10 e 11 relatam

factos decorridos durante a sua consulta com Ananta e o 12 expõe ações posteriores a esta sessão. Os eventos relatados no capítulo 13 – consulta de Rosa ao Dr. Marcus e sua deambulação pela cidade – ocorrem depois, não sendo possível inferir a distância que os separa, sabendo-se apenas que Ananta já desaparecera. Quanto ao capítulo 15, um telefonema de Diogo (*HN*, 187) situa os eventos num tempo posterior ao do capítulo 12, que findara com a mesma informação (*HN*, 158). A história de Rosa é também matéria dos capítulos 15 e 16, nos quais se relatam ações que se sucedem na linha temporal e decorrem no seu apartamento: Rosa propõe-se iniciar uma “vida nova” (*HN*, 188) depois de saber que Diogo telefonara e começa a gravar as suas memórias.

Os episódios, nos quais o gato é narrador-personagem, surgem interpolados na narrativa de Rosa, ocupando os capítulos 2, 4, 9 e parte do 10. O caráter difuso do tempo cronológico das ações relatadas é também, neste nível diegético, uma realidade. Tal como a dona, o gato Rahul ostenta uma densa vida interior, sobrelevando-se, no seu discurso, a rememoração e a reflexão ao simples relato de acontecimentos referentes a outras personagens, o que gera uma disposição discursiva anárquica, fruto da intercetção do presente pelo passado e cuja alternância é feita de forma brusca e imprevista. No capítulo 2, através de um “furo no tempo” (*HN*, 28), Rahul recorda um menino de cabelos escuros e túnica branca que entrou num rio e dele saiu já jovem – imagem que anula a noção temporal tal como é concebida pela razão humana – a par com a experiência de uma relação homossexual numa casa romana (*HN*, 61). No capítulo 4, a “alma transmissível e transmigrante” do gato (*HN*, 60) leva-o de novo a recordar *flashes* de suas outras existências, fragmentos de experiências vividas, quer no corpo de um menino que residia numa “casa das venezianas verdes, antes da morte do pai” (*HN*, 58), espaço que partilhava com três mulheres, evocadas com alguma atenção (*HN*, 64), quer no de um

atleta vitimado pelo consumo de heroína (*HN*, 62).

Estas evocações, cuja realidade é posta em dúvida pela própria personagem (*HN*, 63), valem particularmente pela sua densidade emocional, o que poderá explicar a inexistência da sua temporalização objetiva. Com efeito, sabe-se apenas que estas vidas anteriores ocorreram em momentos distintos e distantes da História: no período romano, a vida do jovem poeta homossexual; não antes dos anos quarenta do século XIX, a do jovem-menino dos cachos posto que, nesse tempo antigo, já tinha sido inventada a fotografia (*HN*, 66)¹⁵¹ e, provavelmente, nos anos 60 e 70 do século XX, a do jovem atleta que consumia heroína, droga cujo uso se generalizou naquelas décadas.

Do exposto, fica patente que, também neste patamar da narrativa, as ações não são expostas na sequência progressiva do fluir cronológico, pois nele o presente da enunciação é, com frequência, suspenso para nele se incluir o relato de acontecimentos pretéritos. Considerando o seu alcance analéptico, estes eventos são exteriores à totalidade da ação do primeiro nível narrativo, não se ligando, portanto, à história de Rosa. Há, contudo, parcelas analépticas que se conectam à narrativa primeira, entre os quais estão as memórias de Rahul sobre: a rotina diária de Dionísia (*HN*, 59); as frequentes conversas de Gregório e Cordélia acerca dos astros (*HN*, 59); o seu primeiro encontro com Diogo, no apartamento de Rosa (*HN*, 63), que o trouxera da rua onde vivia abandonado; as visitas do fantasma de Gregório ao apartamento de Rosa (*HN*, 119 e 121); as observações de criada no dia em que fazia três anos que Gregório falecera (*HN*, 123)¹⁵², do desmantelamento do escritório de Gregório (*HN*, 124-125) ou ainda sobre a sessão de análise de Rosa com Ananta, da qual ele foi testemunha (*HN*, 129).

¹⁵¹ A fotografia chegou ao Brasil, RJ, em 1840, graças ao abade Louis Compte, capelão de um navio-escola francês. Disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil.html>>. Acesso em: 15/11/2012.

¹⁵² A alusão de Dionísia aos santos do dia poderá ser um indício que leve à identificação do dia e mês (1 de outubro) sem, no entanto, ser possível saber de que ano se trata.

Na narrativa centrada na personagem Ananta – ser misterioso, de compleição reflexiva, atento essencialmente às palpitações interiores – o discurso exhibe as mesmas técnicas de exposição dos eventos. No capítulo 5, após uma breve descrição da personagem, recorda-se uma sua conversa com Rosa (HN, 69). De seguida, incluem-se, no interior do relato, considerações da própria Ananta acerca da sua imprudência por ter aceitado Rosa como paciente, sendo ela sua vizinha (HN, 70). Sucedem-se anotações feitas na sua agenda e reflexões sobre o seu novo vizinho que, “instalado no andar de cima, o sétimo” (HN, 72), lhe suscita muitas dúvidas: “Não sabia de onde viera, não sabia para onde ia, não sabia nem se era real.” (HN, 72). “Obedecendo ao ritmo interior (isso era decisivo)” (HN, 73), Ananta imagina o seu aspeto e tenta identificar os seus movimentos: “os ruídos recomeçaram, vagos no início. Espaçados. Até que foram ficando mais violentos, como se o Vizinho se atracasse com alguém numa luta feroz, intensa mas contida.” (HN, 73). Assim, também neste nível narrativo, o presente da enunciação é interrompido, frequentemente, para se proceder à inserção não só de *flashbacks* e de reflexões, mas também da leitura de excertos do diário de Ananta, (HN, 75). Este processo de inclusão de outros textos no próprio discurso já ocorrera duas vezes em *As meninas*, quando Lia lê para Madre Alix a carta/depoimento de um jovem preso por distribuir panfletos numa fábrica (M, 148-149) e quando Lorena lê para Guga partes de uma carta de MN (M, 204-205).

Na sua função de inquiridor, é lógico que nos diálogos de Renato com o Delegado (capítulo 14) haja resumos dos factos anteriores ao sumiço de Ananta e se reelabore o seu retrato através de um foco exterior, mas próximo da desaparecida (HN, 175). É graças à troca de opiniões daquelas duas personagens que o leitor preenche vazios de informação sobre Ananta. Sabe que ela sumira há cerca de um mês (HN, 175), numa

quinta-feira, depois de ter estado numa reunião de trabalho na sede da DDM, marcada para as sete horas da tarde (*HN*, 176) e que teria agido de acordo com a sua rotina:

Agiu normalmente antes de sair para a reunião de quinta-feira. Recebeu três pacientes nessa tarde, a última foi uma vizinha do quarto andar que é atriz, Rosa Ambrósio, [...] Assim que ela saiu com seu gato, Ananta fez uma refeição ligeira mas vestida como sempre, nenhuma novidade. Foi a última vez que foi vista no edifício. (*HN*, 180-181).

O fragmento citado tem ainda a função de revelar a sequência temporal e a relação entre eventos já narrados, mas que, a seu tempo, não fora possível destringir. Este relato leva a pensar que Rosa foi ao consultório de Ananta, acompanhada de Rahul – facto referido nos capítulos 10 e 11 – na tarde do desaparecimento da analista.

No capítulo 17, Renato reconstitui de novo o dia do sumiço da prima, enquanto aguarda a chegada de Rosa (*HN*, 222). É curioso constatar que, para além de dados já referidos, são acrescentados outros até então rasurados, como é o caso dos telefonemas que ela fizera e do nome de alguns pacientes que terá recebido nessa quinta-feira, pelo que, apesar de a reconstituição ser uma ação iterativa, ela não deixa de ser pertinente.

Do exposto, fica claro que a inclusão deste episódio, de natureza policial, se reveste de particular interesse para o romance, visto que ele traz acrescentos informativos para a compreensão global da história e expõe pontos de vista diferentes daqueles até então enunciados. São exemplos disso, as apreciações de Renato sobre Rosa Ambrósio, matéria até então abordada pela própria protagonista e por seres que lhe estão próximos, como Rahul e Ananta. A existência de várias personagens a tecerem juízos de valor sobre a mesma realidade multiplica as perspetivas com que é analisada, permitindo que o leitor a apreenda de ângulos complementares. A título ilustrativo, transcrevem-se duas passagens referentes a Rosa Ambrósio:

A moradora do quarto andar é a tal atriz aposentada, Rosa Ambrósio. Era paciente de Ananta, desconfio que tem problemas, alcoolismo. Fazia terapia de apoio. A filha que mora no quinto andar está fazendo um cruzeiro de luxo pelos mares do Sul, parece. São muito ricas. Numa só tarde percorri todos os apartamentos ocupados e desocupados, no

terceiro andar morava o secretário particular da atriz. Foi despedido. (HN, 184);

E não podia estar bem, desintoxicação. Em meio de planos para um retorno triunfal, estudava uma nova peça, segundo informações da agregada preta e do novo secretário com cara de formiga. O secretário antigo ela despediu e caiu em tal estado que desandou a beber. Com isso o pequeno edifício branco andava meio esvaziado, primeiro foi o secretário cultural a fazer a mala. Cordélia partiu em seguida no seu cruzeiro milionário. Ou viajou. (HN, 221).

É inegável o contributo destes trechos para uma melhor percepção da narrativa, não só porque confirmam aspetos já enunciados – o de Rosa ser paciente de Ananta e de ter despedido o secretário – mas também porque fornecem informações até então ignoradas: os andares onde residem algumas personagens. Parece ser aplicável a esta forma de arquitetar o texto, o que Barthes referiu a propósito de *Sarrasine* de Balzac:

o discurso fecha-se, com escrúpulo, num determinado círculo de *solidariedades*, e esse círculo onde “tudo se relaciona” é o do legível. O legível, como é de esperar, é regido pelo princípio da não-contradição, mas ao multiplicar as solidariedades, marcando, sempre que pode, o carácter *compatível* das circunstâncias, reunindo os acontecimentos relatados com uma espécie de “cola” lógica, o discurso desenvolvesse princípio até à obsessão; [...]

Assim é o tecido narrativo: aparentemente submetido à descontinuidade das mensagens, e cada uma delas, no momento em que entra na corrida, é recebida como um suplemento inútil (cujas próprias gratuitidade serve para autenticar a ficção por meio daquilo a que chamámos *efeito do real*), mas, de facto, saturado de ligações pseudo-lógicas, de esperas, de termos duplamente orientados: é, em suma, *o cálculo* que preenche esta literatura: nela, a disseminação não é a dispersão perdida dos sentidos em direção ao infinito da linguagem, mas uma simples suspensão – provisória – de elementos afins, já magnetizados mesmo antes de serem convocados e acorrerem para economicamente se conciliarem no mesmo *fardo*.¹⁵³

Portanto, a descontinuidade do discurso de *As horas nuas* também só aparentemente é gratuita, pois, tal como nos outros romances lygianos, cada fração concorre para o efeito do real (um dos fins do texto literário) e, simultaneamente, para a edificação do(s) sentido(s) do conjunto do discurso. Nenhuma parcela narrativa é fruto de dispersão ou é supérflua. Tudo se interliga, tudo se entrelaça e tudo conflui no mesmo sentido, vigorando assim a lei da solidariedade no legível.

¹⁵³ Roland Barthes, *S/Z*, pp. 118 e 137 (Manteve-se o itálico do texto original).

3. As personagens dos romances lygianos: seres fragmentados, inquietos e vulneráveis

nossa fragilidade: uns bichos tão frágeis, tão delicados

Lygia Fagundes Telles¹⁵⁴

Não cabe no âmbito desta tese problematizar o conceito de “personagem” que tem sido, ao longo dos tempos, objeto de reflexão de vários teóricos, como o comprova a existência dos numerosos ensaios produzidos sobre a matéria. São sobejamente reconhecidos os contributos teóricos de várias áreas do saber (linguística, semiologia, narratologia) para a renovação do interesse pela noção de “personagem”. Citam-se, a título exemplificativo, a definição das trinta e uma funções que Vladimir Propp (1928) atribuiu à personagem dos contos maravilhosos, os trabalhos dos estruturalistas franceses dos anos 60 e 70 do século XX (Barthes, Greimas, Todorov), que reformularam as investigações dos formalistas, apreciando a personagem não como um “ser”, mas como um “participante” textual, e a análise de Philippe Hamon (1972) que a concebeu, numa perspetiva linguística, tomando-a como signo inserido no sistema orgânico que é o texto. Contrariando estes estudiosos, para quem a personagem é essencialmente um ser de papel confinado ao discurso, Vincent Jouve (1992) entende que, sendo o romance produzido para ser lido, não pode passar sem uma ilusão referencial mínima¹⁵⁵, o que se aplica também à personagem, que, embora sendo uma criação verbal, se conecta a uma realidade não linguística.

As concepções pós-estruturalistas da receção deram novas interpretações à génese da personagem ao integrar o leitor no seu processo construtivo¹⁵⁶. Nesta linha de análise, as figuras romanescas só adquirem sentido através da leitura, sempre plural e sempre individual, pois cada leitor possui uma enciclopédia de vida particu-

¹⁵⁴ Lygia Fagundes Telles, “Encontro com Lygia”, p. XI.

¹⁵⁵ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, p. 9 (tradução nossa).

¹⁵⁶ Umberto Eco, *Leitura do texto literário, lector in fabula*, p. 53.

lar que vai condicionar a sua leitura da personagem. No entanto, a subjetividade da recepção do texto é, em certa medida, condicionada pelo facto de todas as narrativas conterem uma programação da responsabilidade do seu autor. A existência de um projeto autoral, assumido ou não de forma explícita, a anteceder o ato criativo, vai necessariamente orientar e suggestionar a recepção da obra. Das várias pesquisas efetuadas sobre esta entidade, tão complexa e não confinada ao universo romanesco, já que surge noutras manifestações artísticas, fica a percepção de que, embora tenha sido objeto privilegiado de estudo de diversas áreas, a personagem é uma realidade que parece resistir à tentativa de ser apreendida no seu todo.

No que se refere à literatura, em diversos textos teóricos, há a propensão para a humanizar, atribuindo-lhe uma psicologia e uma nominalização que a aproximam da realidade humana. Note-se que Roland Barthes refere que a noção de personagem, sendo secundária para Aristóteles, ganhou importância quando obteve o estatuto de “pessoa”, tornando-se um ser dotado de feição psicológica. Barthes afirma ainda que nasce uma personagem quando “semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se” e que ela é um produto combinatório de natureza “relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comportando traços mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios)”¹⁵⁷, concluindo que esta complexidade determina a sua “personalidade”.

Relembrando que, na literatura ocidental, desde *Dom Quixote*, o ser ficcional preenche um lugar de primeiro plano, também Todorov¹⁵⁸ reconhece que é em redor dele que se organizam os outros elementos da narrativa. Por sua vez, Käte Hamburger sustenta que as personagens são componentes fictícios que contribuem para a produção de um real aparente, uma ilusão da realidade construída numa estrutura em

¹⁵⁷ Roland Barthes, *S/Z*, p. 56.

¹⁵⁸ Tzvetan Todorov, “*Les catégories du récit littéraire*”, p. 132.

“*comme*” e não em “*comme si*”, por rejeitar a dimensão de “*tromperie*” que esta envolve¹⁵⁹. A criação de aparência da vida é gerada pela personagem, uma vez que ela vive, pensa, sente e fala. Diz ainda esta teorizadora que a fala é o principal meio de produção da aparência de vida, porque é com ela que cada “eu” se realiza, se posiciona no espaço e no tempo. A palavra é assim primordial, seja pronunciada ou não, já que o silêncio também ele comporta significação.

Consequentemente, este ser romanesco, não obstante a sua existência textual, oferece-se ao leitor como um “outro” e a sua receção como “pessoa” é um facto incontornável da leitura e da ilusão referencial, criada pelo discurso. Segundo Vincent Jouve, esta “miragem” repousa no recurso à onomástica – os nomes geram uma impressão de realidade por criarem uma analogia entre nomes “naturais” e nomes “fictícios”–; ao léxico modal; à evocação de uma vida interior (pensamentos, sentimentos, desejos ou sonhos) que traduz uma riqueza psicológica e à lógica narrativa fundada na disseminação do significante-personagem ao longo do discurso que também contribui para o efeito de vida, já que esta assim se mostra ao leitor.¹⁶⁰ No entanto, esta leitura não retira à personagem o estatuto de signo, de um sema que a narrativa vai preenchendo pouco a pouco.

Se bem que se ateste a validade destas múltiplas formas de compreender e definir a personagem, considera-se, tal como Cristina Vieira¹⁶¹, que nenhuma destas teorias é suficiente de *per se*, para a apreender por inteiro. Assim, na presente dissertação, analisar-se-á a personagem enquanto realidade textual, um signo estrutural cujo significado está espalhado ao longo do discurso, reconhecendo-se-lhe, portanto, uma natureza disseminativa e relacional, já que ganha sentido no sistema narrativo no qual se insere. A análise terá igualmente em conta as ideias de Vincent Jouve, que

¹⁵⁹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 71.

¹⁶⁰ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, pp. 110-115.

¹⁶¹ Cristina Vieira, *A construção da personagem romanesca*, p. 22.

considera o ser ficcional não apenas um signo vazio que vai sendo progressivamente preenchido, mas também um sujeito dotado de uma espessura psicológica, permitindo ao leitor considerá-lo um “igual a si mesmo”, tornando a leitura uma experiência afetiva do “outro”. Paralelamente, conceder-se-á ao leitor um papel fundamental na configuração da personagem, posto que lhe cabe a reorganização do seu todo.

Assim, a metodologia de análise estará próxima da conceção semiológica, mas, pensando-se que a sua construção e sentido não ficam confinados ao espaço textual, recorrer-se-á a outras perspetivas sempre que se mostrem proveitosas ao estudo da construção da personagem romanesca de Lygia Fagundes Telles. Quanto à terminologia utilizada para nomear os seres de ficção, adota-se a designação de “personagem” – preterida por alguns estudiosos¹⁶² –, dado que se assumem as razões apresentadas por Vítor Aguiar e Silva¹⁶³: a longa tradição que o termo tem na cultura literária românica e a sua etimologia relacionada com “ficção”, por significar a máscara que os atores usavam para representar na antiguidade clássica. Mas, para evitar a repetição deste vocábulo, empregam-se, como expressões substitutivas, seres ficcionais, seres romanescos, entidades romanescas, entidades ficcionais e figuras. Com o mesmo propósito, utilizam-se como sinónimas as designações personagem principal, protagonista, personagem central.

Como foi referido na introdução desta dissertação, tem-se a personagem como o elemento dominante na tessitura dos romances de Lygia Fagundes Telles, já que, como se viu, o foco de interesse da diegese se dirige não tanto para a ação – entendida na aceção clássica do termo –, mas sim para questões humanas, vivenciadas pelos seres que nela se movimentam, e que, à semelhança dos entes de carne e osso do mundo real, são criados à imagem do autor e do leitor, com uma aparente esponta-

¹⁶² Cf. Greimas (“actante”) e Barthes (*dramatis personae*).

¹⁶³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, p. 694.

neidade. Assim o atesta a autora, quando, numa entrevista de 1986, responde à pergunta sobre o que lhe vem primeiro à mente ao iniciar a escrita de um romance:

Em geral as personagens vêm em primeiro lugar. Elas não têm vida própria ainda, não têm caráter, fisionomia própria, mas elas já vêm se introduzindo, se instalando e umas puxam as outras.¹⁶⁴

E é expectável que as personagens sejam o principal instrumento da construção dos romances de Lygia, pois eles são ficções de pendor intimista, de penetração psicológica, que procuram explorar os conflitos internos do homem em sociedade. Assim, é compreensível que se esteja perante personagens que em vez de estarem submetidas à intriga são servidas por ela¹⁶⁵, como adiante se verá.

Neste capítulo, analisar-se-á, portanto, a entidade “personagem”, procurando averiguar se também a sua composição obedece à lógica de fragmentação, de segmentação e de complexificação, subjacente à confeção da colcha de retalhos, hipótese nuclear da presente dissertação. Devido às limitações impostas pela natureza do presente trabalho, não se fará uma análise exaustiva de todas as personagens dos quatro romances, mas tão-somente das protagonistas e de algumas outras personagens que possam contribuir para explicitar os diversos procedimentos construtivos utilizados por Lygia e para criar o efeito fragmentado e compósito das suas narrativas. Por motivos estratégicos, decorrentes de questões organizacionais e pragmáticas, o estudo dos seres romanescos da nossa escritora será dividido em cinco tópicos.

3.1. Tipologia das personagens

Nos quatro romances da escritora paulista, tendo como referencial o fator quantitativo, as entidades ficcionais – na qualidade de participantes ativos e diretos na

¹⁶⁴ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º. Corrigiram-se as gralhas do original.

¹⁶⁵ Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem*, pp. 273-274.

ação – são majoritariamente femininas, tal como sucede na generalidade dos seus contos. O mesmo ocorre com as figuras secundárias de maior relevo. Virgínia, a jovem em torno da qual se constrói *Ciranda de pedra*, interage com Laura, sua mãe, com Bruna e Otávia, suas irmãs, com a empregada da casa materna, Luciana, com Frau Herta, a governanta de Natércio, com Letícia, irmã de Conrado e com outras figuras femininas de menor importância. Em *Verão no aquário*, Raíza contracenava sobretudo com a sua prima Marfa, com a tia Graciana, com Patrícia, sua mãe, e com Dionísia, a empregada. Em *As meninas* as três protagonistas – Lorena, Lia e Ana Clara – relacionam-se umas com as outras e também com figuras femininas de menor relevo diegético: Madre Alix, Irmã Bula, Irmã Priscila e a mãe de Lorena. Em *As horas nuas*, para além da protagonista, realçam-se, pelo papel que desempenham na ação, duas outras mulheres: Dionísia, a empregada de Rosa, e Ananta, a sua analista.

As personagens masculinas – Daniel, Natércio, Conrado, Afonso e Rogério (*Ciranda de pedra*); André, Eduardo, Fernando e Rodolfo (*Verão no aquário*); Maximiliano, Fabrício e Maurício (*As meninas*); Renato, o delegado e o gato Rahul (*As horas nuas*) – têm pouco relevo na narrativa, sobretudo tendo em conta que o número das suas intervenções é substancialmente inferior ao atribuído às mulheres.

A elas juntam-se ainda personagens que apenas existem através do discurso do “outro”, por via da recordação ou da referencialização, constituindo somente matéria de discurso. Este fenómeno ocorre com seres dos dois sexos e abarca três situações: (1) personagens que, estando vivas, deixaram de fazer parte do círculo de relações quotidianas das protagonistas. Neste grupo estão, por exemplo, as Irmãs Mônica, Flora e Clara, freiras do pensionato onde Virgínia residiu, e Ofélia, a sua primeira companheira de quarto (CP, 104, 105, 106, 107) ou Samuel, o tio paterno de Raíza, que se encontra internado num sanatório, assim como João Afonso e Diogo, seus

antigos namorados (VA, 15, 51, 54). Nele se enquadram também: Miguel, o companheiro de Lia, preso por motivos políticos; Remo, o irmão de Lorena que vive no estrangeiro; Mieux, o antigo amante de sua mãe (M, 19, 21, 26); Diogo, o antigo secretário e amante de Rosa, Flávia e Lili, amigas de Ananta e de Rosa respectivamente (HN, 49, 74, 48); (2) personagens ausentes porque faleceram num tempo anterior ao do início da narrativa. De exemplo servem: Giancarlo, o pai de Raíza e Guilene, sua tia materna (VA, 13, 37); Rómulo, irmão de Lorena (M, 21) e Gregório, o esposo de Rosa (HN, 94); (3) personagens que pertencem a épocas mais recuadas, entre os quais se contam: o bisavô de Raíza (Marquês de Aragão); Madame Voiska, a costureira a quem a sua avó comprava os vestidos para as filhas (VA, 39, 37); Tia Ana, tio Zuza e tia Lucinda, parentes de Rosa (HN, 46). É ainda de referir que em *Ciranda de pedra* há personagens, cujo estatuto se altera no decorrer da narrativa. É o caso de Laura e Daniel que são figuras presentes na primeira parte do romance e que, tendo falecido, passam a ser objetos de recordação na sua segunda parte.

Nos quatro romances, as protagonistas são fortemente individualizadas mediante vários processos que lhes dão identidade e produzem o efeito de real. Elas possuem nome próprio, família, genealogia, traços caracterológicos, profundidade psicológica, consciência do seu “eu”, capacidade acentuada de análise e de reflexão, sobre elas mesmas, sobre os demais e sobre o contexto envolvente. Todavia, a sua construção e significação apresentam aspetos semelhantes. As protagonistas lygianas são mulheres que habitam num espaço urbano brasileiro, que exibem uma cultura geral apreciável e que não têm sucesso no plano amoroso: Virgínia ama Conrado que, por ser impotente, se distancia física e afetivamente das mulheres; Raíza teve apenas casos inconsequentes e superficiais; Lorena está reduzida a um suposto relacionamento com um homem casado; o namorado de Lia está preso; Ana Clara man-

tém uma relação física e doentia com um toxicodependente, mas ambiciona casar-se por interesse com um milionário; Rosa, viúva de Gregório, está separada do seu antigo secretário, com quem manteve uma relação amorosa.

A uni-las está também o facto de não terem crescido na companhia dos seus progenitores masculinos, o que, necessariamente, moldou a sua personalidade: o pai biológico de Virgínia suicidou-se, o de Raíza faleceu há tempos, o de Lorena, por ter perdido a memória, foi internado e, entretanto, faleceu (*M*, 54); Ana Clara é filha de pai incógnito; o pai de Rosa saiu de casa para comprar cigarros e não voltou. Com exceção do pai de Ana Clara do qual nada se sabe, os outros têm em comum características disfóricas promotoras de instabilidade no seio familiar: temperamento frágil que leva ao suicídio, problemas psíquicos, originando internamento hospitalares, alcoolismo e vida boémia. Só Lia fica excluída deste grupo, que cresceu junto de pai e mãe, se bem que o seu agregado familiar seja também peculiar: a sua mãe é baiana e seu pai é alemão. A maioria delas compartilham ainda desafetos com familiares próximos, a par com um certo desassossego ou desgoverno existencial, decorrente de alguma inadaptação ou desacordo entre o seu “ser” e o “social”, ou seja, entre a essência e a existência de cada uma delas.

Quanto ao seu processo de composição, tais protagonistas são personagens “redondas” ou “espessas” e, devido à sua complexidade e fragmentação, são igualmente dinâmicas. Conquanto sejam sujeitos/actantes do ponto de vista sintático, não manifestam poder de ação, pois, da sua “intervenção” na diegese não resultam alterações muito significativas no mundo palpável (exterior) ou nos outros, já que elas se focalizam especialmente na sua interioridade e na reflexão sobre os seres que lhe são próximos, gerando assim narrativas de pendor mais estático e não de acentuada trama de peripécias. Todavia, estas personagens não se comportam como realidades insula-

res ou como planetas isolados, segundo a terminologia empregue por Bourneuf e Ouellet¹⁶⁶. Elas são partes de uma constelação, pois “agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras”. Com efeito, a comunicação e a inter-relação são dois processos indispensáveis na construção das personagens lygianas, dado que, por via indireta, eles corroboram para que a caracterização dos seres romanescos seja progressiva e fragmentada e implique forçosamente o papel interpretativo do leitor.

3.2. Introdução das personagens na narrativa

Embora haja uma longa tradição na atribuição de títulos aos romances de forma a introduzir, desde logo, o(s) seu(s) protagonista(s)¹⁶⁷, na produção romanesca da nossa escritora – à exceção do terceiro romance (*As meninas*), cuja intitulação remete inequivocamente para as protagonistas –, as personagens centrais dos três outros não são aludidas, de forma explícita, nos seus títulos. Neles não se deteta portanto uma relação direta e unívoca com as personagens de maior relevo. As designações *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário* e *As horas nuas* apenas reenviam, por via metafórica, para o conteúdo narrativo ou, mais precisamente, para particularidades que se prendem com o espaço ou com o tempo, somente conectados com a personagem principal por uma associação de cariz conotativo.

Ciranda de pedra alude a um grupo de anões de pedra, existente no jardim da casa de Natércio e que simboliza o círculo de jovens que o frequenta e no qual Virgínia ambicionava ser integrada. O vocábulo “pedra” sugere ainda a dificuldade da concretização desta aspiração, devido aos laços sólidos e excludentes que unem aqueles jovens. Somente na segunda parte do romance, ela é admitida no círculo,

¹⁶⁶ R. Bourneuf e R. Ouellet, *O universo do romance*, p. 200.

¹⁶⁷ Assim sucede, por exemplo, com *Dom Quixote*, de Cervantes, *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Clarissa*, de Érico Veríssimo ou *Caim*, de José Saramago.

mas essa inclusão já não é desejada por ela, uma vez que é extemporânea. Assim, numa lógica actancial, a ciranda representaria o objeto cobiçado pelo sujeito da enunciação, o móbil da sua atuação, na primeira parte do relato e, posteriormente, rejeitado devido à maturidade entretanto atingida por ele.

Verão no aquário – referência simultaneamente temporal e espacial – remete para o período cronológico em que decorre a ação do romance, constituindo também uma metáfora do espaço em que ela tem lugar. O vocábulo “aquário” sugestiona o modo como Raíza se sente e vivencia o seu quotidiano pois, a simbologia deste objeto contém semas de fragilidade, circularidade, exiguidade, opressão que, por transferência subjetiva, representam a forma de se sentir e de estar no mundo (interno e externo) desta personagem.

As horas nuas, termo já de si metafórico, alude quer ao tempo objetivo (“horas”), quer à forma como Rosa vivencia o seu dia-a-dia, dominado pela vacuidade e pela solidão, um tempo desnudado e inóspito.

Assim, ainda que estes títulos não designem explicitamente as protagonistas, constituem o seu primeiro referencial, já que, por via metafórica, com elas se relacionam. Desta feita, a autora conta com a perícia do leitor para estabelecer laços significativos entre este elemento paratextual e o conteúdo das narrativas.

A introdução, em *Ciranda de pedra*, da personagem principal ocorre na primeira página da narrativa, através de dois processos linguísticos: um designador rígido¹⁶⁸, porque constante – “Virgínia”, o seu nome próprio (CP, 15, linha 1) – e uma descrição definida e atual através do termo “menina” (CP, 15, linha 3), que confirma

¹⁶⁸ Utilizar-se-ão alguns termos usados por Cristina Vieira, inspirados na terminologia de Saul Kripke: *designador*: é todo o termo linguístico que serve à referencialização identificativa da personagem, dá-lhe existência no texto; *designador rígido*: designa a personagem onde quer que ela esteja e objetivamente, como o nome próprio; *descrição definida*: designador não rígido, porque nomeia a personagem, privilegiando certas facetas ou propriedades da personagem, sendo por isso mais subjetiva. *A construção da personagem romanesca*, pp. 47-48.

o seu género feminino e adiciona uma informação sobre o seu nível etário: é uma criança. Em *Verão no aquário*, o processo de introdução da protagonista na narrativa é semelhante: ela surge na abertura do texto, mediante os determinantes possessivos “minha” e “meu” (VA, 13, linhas 1 e 2), que remetem para uma personagem singular, com um discurso de primeira pessoa. Segue-se depois o seu nome: “Raíza” (VA, 13, linha 3), que aponta para um ser do sexo feminino, confirmado mais adiante pelo adjetivo “quietinha” (VA, 16). É de referir que a apresentação desta personagem se realiza graças a um processo artificioso, uma vez que ela não surge inclusa numa ação experiencializada “em primeira mão”, mas no relato emotivo de um sonho, revivido na 1ª pessoa: “Tive vontade de dizer-lhe [...] Foi quando senti [...] e lembrei-me” (VA, 13).

Mais complexa é a inserção das protagonistas de *As meninas*. Uma delas não surge na primeira página com seu nome próprio (Lorena), mas sim através de verbos na primeira pessoa do singular, no pretérito perfeito, sendo das outras duas protagonistas as primeiras designações rígidas que ocorrem: Lião (a alcunha de Lia), e Ana Clara. O nome próprio do primeiro sujeito da enunciação/protagonista só é revelado, na terceira página, por ele mesmo, seguido dos seus apelidos: Lorena Vaz Leme.

Em *As horas nuas*, a autora utiliza um processo de identificação da personagem principal análogo ao de Lorena (*M*), mas, desta vez, com verbos no presente do indicativo: “Entro”, “não acendo”, “quero” (*HN*, 13). Também aqui, o primeiro nome inscrito no discurso não é o seu, mas o da sua empregada, mediante um designador rígido – “Dionísia” – que, umas linhas adiante, é substituído pelo diminutivo afetivo “Diú”, processo de natureza linguística que Cristina Vieira designa de permutação¹⁶⁹. O designativo do “eu-narrante” – Rosa Ambrósio – surge na segunda página e, tal

¹⁶⁹ Cristina Vieira, *A construção da personagem romanesca*, p. 56.

como sucedeu com Raíza (VA), através de um processo astuto: a personagem simula ler uma notícia de jornal, um *fait-divers*, sobre si: “A atriz Rosa Ambrósio é carregada para fora do avião completamente embriagada. Primeira página” (HN, 14). Este artifício, como refere Yves Baudelle, relaciona-se diretamente com o facto de se tratar de um discurso homodiegético onde “a menção do nome [...] do narrador [...] é sempre acrobática, necessitando de algum artifício como a apóstrofe num diálogo ou a inserção de um motivo que obrigue o protagonista a declinar a sua identidade.”¹⁷⁰ Acresce que, através deste artifício, se adiciona a profissão, o que preenche um pouco mais o signo-personagem Rosa.

Do até agora dito sobre as formas de introdução e designação das personagens principais na narrativa, fica desde já anotado que Lygia Fagundes Telles não seguiu dois dos procedimentos mais usais na tradição romanesca: não recorreu, de forma explícita, ao título do romance como meio de destaque das protagonistas¹⁷¹ nem, nos dois últimos, ao nome próprio como via de introduzi-las na história. De referir igualmente que apenas em *Ciranda de pedra* a personagem principal é apresentada por um narrador externo à diegese, método que é abandonado nas narrativas posteriores, que abrem com discursos das próprias protagonistas. Considera-se pertinente sublinhar este pormenor graças ao qual o leitor acede primeiramente ao discurso do ser e só depois aos seus designadores individuais. Com esta técnica é assumido, logo no *incipit* dos romances, o seu pendor para a exploração da vida interior dos seres.

Por outro lado, esta forma particular de incluir as personagens no discurso não lhes dá uma configuração linear, mas uma textura desconstruída e desconjuntada. Este procedimento, que desvaloriza a menção da “identificação civil” das protagonistas, sai reforçado quando se considera que, nas duas últimas narrativas da autora, são

¹⁷⁰ Yves Baudelle, *Journal intime, roman: une autofiction de Nathalie Rheims*, p. 15 (tradução nossa).

¹⁷¹ Esta prática é observável em várias obras como o ilustram: *Lolita* (Vladimir Nabokov); *A História do Senhor Sommer* (Patrick Süskind) ou *Anna Karenina* (Léon Tolstoi).

antecipadas designações de personagens secundárias e/ou de outras protagonistas, o que pode ser considerado uma evolução nos procedimentos narratológicos de Lygia, afastando-a mais dos cânones tradicionais da arte narrativa.

Quanto às personagens secundárias, elas são, por vezes, inscritas no discurso *in abrupto*, dado que não são apresentadas previamente pelo narrador, surgindo diretamente numa situação dialógica. Assim se passa, por exemplo, com Luciana (*CP*, 15), Marfa e Fernando (*VA*, 14, 44), Lia, Max, Irmã Bula e Pedro (*M*, 16, 35, 108, 127), Dionísia, Doutor Marcus e a enfermeira (*HN*, 20, 160, 215). Contudo, o processo mais frequente de as introduzir na história é mediante o discurso das personagens.

3.3. Designação das personagens

Através da onomástica, meio fundamental para atribuir o estatuto de pessoa às personagens, os autores criam o efeito de vida. Tido por Vincent Jouve como indicador de individualidade, o nome é um suporte privilegiado ao serviço do efeito-pessoa e da ilusão referencial¹⁷². Nesta ótica, o recurso à denominação própria cria a impressão de realidade, essencial para a adesão do leitor ao texto, sobretudo quando são nomes mais ou menos comuns, como sucede nos romances em análise. Independentemente do seu estatuto nas narrativas, a maioria das personagens possuem nomes próprios que constam da onomástica brasileira, como se pode comprovar através de uma busca sem grandes pretensões nos sítios da internet sobre esta matéria ou nos nomes utilizados no *facebook*.

Partindo dos procedimentos linguísticos propostos por Cristina Vieira¹⁷³, mas introduzindo algumas alterações de forma a dar resposta a necessidades específicas do *corpus*, verifica-se que Lygia recorre a diversos meios de designação das suas

¹⁷² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 108.

¹⁷³ Cristina Vieira, *idem*, p. 111.

personagens, tais como: (1) a nomeação restrita ao nome próprio – Virgínia, Luciana, Laura, Natércio, Daniel, Conrado (*CP*) Raíza, Patrícia, Marfa, Fernando (*VA*), Lorena, Lia, Ana Clara, Miguel (*M*); Rosa, Gregório, Cordélia, Dionísia, Ananta, Miguel (*HN*); (2) a designação completa, formal que associa nome próprio e apelido – Lorena Vaz Leme, Ana Clara Conceição, Lia de Melo Schultz (*M*); Rosa Ambrósio da Fonseca, Diogo Torquato Nave, Renato Medrado, Ananta Medrado, Leon Marx de Resende (*HN*); (3) a apelação informal, com recurso a corruptelas, a diminutivos ou a abreviações do nome próprio – “Zazá” (denominação utilizada por Diogo para se referir a Raíza. *VA*, 54, 56); “Rosona”¹⁷⁴ (designação de que às vezes se servem Rahul e Diogo para denominar Rosa, sugerindo a sua “madureza” e a forma como ela é percebida por eles (*HN*, capítulos 2, 3, 4, 7, 8 e 9); Pat (*VA*, 37), Loreninha, Duchinha (*M*, 48, 54), Lena (*M*, 49), Diú (*HN*, 13), designações de valor afetivo, fruto dos laços de proximidade entre designadora e designada; (4) a identificação mista, que combina nomeação e identificação categorial – Irmã Mônica, Irmã Flora, Irmã Clara (*CP*, 104, 105, 106), atestando a carreira religiosa destas personagens.

O apelido de família concede ao ser ficcional um passado histórico e uma posição social. Assim o demonstra a presença da preposição “de” nos apelidos de Lia (*M*), Rosa e Leon (*HN*), frequente em famílias importantes. Por sua vez, o apelido de Ana Clara (“Conceição”) aponta para situação inversa, pois ela mesma diz ser de origem proletária. Noutras situações, o nome é substituído por uma abreviatura, processo que parece a Cristina Vieira esvaziar a personagem do estatuto de pessoa humana, pois encobre a sua identidade, “desconstrói, anulando, a apelação da personagem”¹⁷⁵. É o caso de Marcus Nemésio (*M*) que surge normalmente designado por MN o que, efetivamente, salienta o mistério e a indefinição que envolve este ser e

¹⁷⁴ O recurso ao sufixo aumentativo permite que a “descarga das paixões” se dê com mais densidade: Cf. Rodrigues Lapa, *Estilística da língua portuguesa*, p. 105.

¹⁷⁵ Cristina Vieira, *op. cit.*, p. 107.

reforça a natureza imprecisa da relação que manteria com Lorena.

Recurso dos mais interessantes presentes nos romances lygianos é a identificação metafórica, de que são exemplos: “Boneca” (CP, 161), alcunha utilizada por Letícia para se dirigir a Virgínia, sugerindo não só a beleza da designada mas também as tendências homossexuais da designadora; “Carneirinho” (VA, 56), forma de Fernando se dirigir a Raíza; “Anjo” (VA, 81), designador de um ser de características hermafroditas (VA, 88) e cuja identidade é omissa na narrativa; “Lião” (M, 18), um aumentativo, não só afetivo de Lia, mas que, devido à homofonia com “leão”, alude a algumas das suas características, normalmente atribuídas a esse felídeo: cabelo farto e desgrenhado, semelhante a uma juba, e um caráter interventivo, lutador e destemido; “Coelha”, nome com o qual Max apelida Ana Clara (M, 36) e no qual poderá descortinar-se conotações de cariz sexual; “Doutor Algodãozinho” (M, 38), alcunha antecedida por um termo de caracterização profissional, assim é mencionado por Ana Clara o dentista que a molestou no passado; “besta”, “Bastardo”, “escamoso” (com ou sem maiúscula) e “Anão pretensioso” (M, 36, 37, 57), expressões com as quais Ana Clara se reporta ao seu suposto noivo e que denotam o rancor que lhe nutre, evidenciado também pelo facto de nunca proferir o seu nome próprio.

Lorena e Lia valem-se ainda do processo de permuta quando apelidam Ana Clara de “Ana turva” ou “deprimente”, trocas que se devem a um trocadilho e se justificam por traduzir os transtornos psíquicos da amiga. Em *Ciranda de pedra*, por sua vez, há exemplos de identificação mista que, associando apelação formal e apelação metafórica, remetem para o retrato físico das personagens e não deixam de evidenciar algum desprezo por parte de quem as utiliza. Veja-se esta frase de Otávia:

Mas a dona Letícia Sabonete não quis que o Senhor Afonso Queixo-Fino descobrisse que na hora em que ela tira a roupa, não sobra nada, um fio de macarrão dentro d’água ... Pequena esperta, hem? (CP, 52).

Lygia recorre ainda à atribuição de nomes estrangeiros a algumas personagens, por meio dos quais esclarece a sua nacionalidade (ex. Giancarlo, VA, 39, Shimoto, M, 55). Estes podem vir acompanhados ou ser substituídos por um designador categorial do tipo social: Frau Herta, Fraulein¹⁷⁶ (CP, 17, 32) em que o pronome de tratamento (frau/senhora; fraulein/senhorita) autentica não só a sua profissão (governanta), mas também o seu conservadorismo e prepotência evidenciados na segura e na rigidez com que trata Virgínia; Mademoiselle Germaine (M, 51) – antiga empregada dos pais de Max que comprova o passado opulente da sua família, entretanto falida; Miss Gray e Goldenberg – professores de música de Raíza (VA, 49) que atestam os recursos financeiros de que ela pôde beneficiar no passado, ilustrando igualmente uma prática corrente nas famílias abastadas: contratar professores particulares.

A nossa escritora costuma ainda valer-se de identificadores categoriais, com omissão do nome próprio: “Vizinho” com inicial maiúscula, (HN, 72) – que torna mais misterioso, alguém de quem apenas se sabe ser do sexo masculino; “mulher”, “mulherzinha”, “mulher dos tricôs” (VA, 16, 17) e “estrangeiro” (VA, 39) – formas que acentuam o despreço ou a insignificância, dados a quem é assim nomeado.

Faz igualmente uso de designadores informais, por regra diminutivos, que atualizam a relação familiar/afetiva entre personagens – “freirinha” (CP, 105); “Papai”, “paizinho”, “titia” (VA, 13, 14, 34); “mãezinha” termo pelo qual é sempre designada a mãe de Lorena, cujo nome é elidido da narrativa (M, 52) e de nomes próprios fictícios ou pseudónimos, que são formas de disfarce e de proteção da personalidade. Este procedimento, que denuncia a adoção de condutas contrárias às prescritas pela ordem social ou política, surge associado à personagem Lia que, quando mais jovem,

¹⁷⁶ Significado de Fraulein: 1) Moça solteira; 2) Tratamento que se dá a essa pessoa; 3) Governanta alemã, responsável por crianças e jovens. Disponível em: < <http://www.verbetes.com.br/def:13246> >. Acesso a: 18/05/2013.

adotou o nome “Richard” (*M*, 129) numa relação amorosa mantida com uma amiga que passou também a chamar-se Ofélia e depois, se vale do nome “Rosa de Luxemburgo” (*M*, 131) na militância política contra o regime ditatorial brasileiro.

Os exemplos apresentados demonstram que algumas personagens são designadas através de mais de um processo, pois aos seus nomes próprios são adicionados o apelido de família ou substituídos por apelidações informais (corruptelas ou diminutivos), geradores de informação categorial e/ou de relação afetiva com outras personagens (de familiaridade, de intimidade ou de despreço). É o caso dos diminutivos afetivos com que, por vezes, Ana Clara trata Lorena (Loreninha) e os termos depreciativos que utiliza para se referir ao seu noivo. Esta multiplicidade de métodos de designação permite incutir sentido progressivo e em espiral no signo-personagem.

Julga-se oportuno voltar a referir um caso que chamou a atenção aquando da análise da construção narrativa de *Ciranda de pedra*: a substituição do nome de Daniel pelo pronome pessoal “ele”, ocorrida numa das cartas que Natércio enviou a Virgínia enquanto residia no colégio – “Pergunta-me pelos livros que ele lhe deixou.” (*CP*, 100). Este artifício, que não se deve a meras questões estilísticas, sublinha o constrangimento de Natércio em enunciar o nome daquele que causou a ruína do seu matrimónio, concorrendo assim para a sua caracterização psicológica.

Nos romances da escritora paulista, para além da onomástica relativa às personagens que desempenham um papel dinâmico no desenvolvimento da história, há uma outra correspondente a figuras extratextuais, que fazem parte também do universo de referência da escritora e do leitor e que, concorrendo para a caracterização das personagens, coadjuva na criação do efeito de realidade. Com efeito, é frequente nos romances lygianos a alusão a personalidades “históricas” – escritores, músicos, pintores, entidades mitológicas ou seres religiosos – que apenas ganham pertinência

enquanto indícios para o delinear da personalidade dos seres ficcionais com os quais estabelecem relação. Assim, o leitor, de acordo com a sua enciclopédia, usa o conhecimento que tem destes representantes do mundo exterior para ir compondo progressivamente a imagem mental das figuras do universo narrativo, pois, tal como expressa Vincent Jouve, a imagem-personagem constrói-se graças a um trabalho dinâmico, ao nível interpretativo, entre o referencial (reenvio a uma exterioridade) e o discursivo (realizado pelo discurso)¹⁷⁷. São ilustrativos os seguintes casos: Daniel ouve Beethoven (*CP*, 65), com quem partilha o desfortúnio; Max mostra predileção pelas pinturas de Hieronymus Bosch (*M*, 81), pintor holandês dos séculos XV-XVI cujos quadros, impregnados de fantástico, constroem cenas de pecado e de tentação numa composição intrincada, diabólica e grotesca, predicados que se aplicam à psicologia desta personagem; Ana Clara prefere Chopin e Renoir, pois quer “artista doce [...], tudo certo, tudo feliz” (*M*, 81), o que se coaduna com o seu projeto de vida, sendo também um meio de compensar a sua desordem interna; Karl Marx, André Malraux e Guevara (*M*, 62, 128), nomes associados a Lia, traduzem as suas tendências ideológicas e convicções políticas; Nietzsche, Proust, Guimarães Rosa (*HN*, 24) são autores lidos por Diogo, que assim denota uma personalidade moderna, em dia com o seu tempo; Rosa ouve Frank Sinatra, provavelmente por ser um artista em voga na sua juventude, ao passo que Ananta prefere Bach, um ícone da música barroca, de uma complexidade compositiva excecional (*HN*, 42, 79), tal como ela própria; Renato Medrado cita os seus escritores policiais prediletos: Conan Doyle, Ellery Queen, Agatha Christie e Edgar Poe (*HN*, 177).

A análise semântica e etimológica de certos nomes dos seres lygianos permite concluir que ela seguiu a regra geral enunciada por Cristina Vieira, pois procedeu a

¹⁷⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 50.

uma dotação tendencialmente motivada, pelo que os nomes são signos ao serviço da caracterização das suas personagens, confirmando ou negando o seu caráter:

a escolha de um designativo de personagem pode estar justificada no próprio tecido romanesco, acabando o nome por funcionar como uma confirmação redundante da caracterização (física ou psicológica) da mesma.¹⁷⁸

A origem etimológica do nome da protagonista de *Ciranda de pedra* – Virgínia – mostra que ele contém os semas “virgem” e “candura”, que se ajustam à personagem, tanto na primeira parte da narrativa, em que ela é uma criança, apresentando naturalmente uma conformação mental infantil pautada pela fantasia e ingenuidade, como na segunda já que os semas de “pureza”, “ingenuidade” e “credulidade” se manifestam também aí, só perdendo vigor no fim da história, quando Virgínia descobre o motivo pelo qual Conrado se afastou dela (a impotência) e percebe que, afinal, os jovens de outrora se tornaram em adultos imperfeitos e com segredos.

“Laura”, termo de origem grega que designa a cela ou cova ocupada por um anacoreta num ermo, pode indiciar o isolamento em que vive a personagem, pois sendo uma doente com perturbações mentais, frequentemente, perde a noção da realidade, refugiando-se num mundo só seu.

O significado etimológico do nome Daniel – “Deus é meu juiz”¹⁷⁹ – igualmente se adequa à personagem assim nomeada em *Ciranda de pedra* já que, tendo assumido uma relação amorosa com Laura, não se preocupou com o julgamento humano, e, além da sabedoria e inteligência atribuídas àquele profeta serem qualidades perfi-lhadas pela figura da ficção, é possível descobrir outro aspeto em comum: ambos estão em situação de subserviência – o profeta é um prisioneiro dos reis da Babilónia e Daniel está, fatalmente, cativo da sua paixão e da sua amada Laura.

Bruna e Otávia são também exemplos da escolha motivada dos nomes das per-

¹⁷⁸ Cristina Vieira refere que os estudos mais recentes demonstram que a dotação motivada é a regra e a arbitrária é a exceção: *idem*, p. 111.

¹⁷⁹ Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel_\(profeta\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel_(profeta))>. Acesso em: 12/04/2013.

sonagens por se observarem afinidades entre estas designações e os seres a que se aplicam. O primeiro, significando etimologicamente “morena”, harmoniza-se com o retrato físico da personagem e, sendo uma tonalidade escura, também reenvia, por via metafórica, para a sua personalidade, devido à sua rigidez de princípios e intolância nos seus julgamentos, como o ilustra a sua censura à mãe e a Daniel (*CP*, 25). De origem latina e referente a um clã de imperadores, o segundo designador confirma o retrato físico de Otávia, um ser de uma beleza excepcional, típica de uma casta superior: “com aqueles cachos quase louros caindo até os ombros e com aquelas mãos brancas, tão brancas” (*CP*, 18); “delicada, parece de porcelana” (*CP*, 19).

São exequíveis ainda interpretações semelhantes dos nomes de personagens dos outros três romances da escritora paulista. Em *Verão no aquário*, temos: “Raíza”, personagem que, tal como as plantas, necessita de fincar as suas raízes no solo de forma a encontrar um lugar firme no mundo e assim ganhar estabilidade emocional e vigor para dar andamento ao seu projeto de vida; “Patrícia”, nome que partilha com a personagem o sema da “nobreza”, que rege a sua conduta pela dignidade, pela postura e distinção, qualidades que a colocam acima dos seres que com ela convivem; “André”, cuja etimologia contem os sentidos de “viril”, “ másculo” ou “guerreiro”, embora estando de acordo com o género natural da personagem, contrasta com o seu retrato psicológico, por revelar grande fragilidade anímica, comprovada pelo seu estado depressivo e pelo suicídio; Graciana, nome resultante da aglutinação de Graça e Ana, reforça alguns traços psicológicos da personagem. De “Graça” tem a gratidão que sente pela irmã Patrícia, a afabilidade com que se expressa, referindo-se sempre aos outros com muita benevolência e compreensão, o estado de graça em que vive, refugiada no seu mundo-quarto, entretida a consertar vestuário antigo ou a produzir

perfumes. A idade avançada e a respeitabilidade implícitas no termo latino “Ana”¹⁸⁰ aplicam-se igualmente à personagem.

Em *As meninas*, o nome Lorena relaciona-se etimologicamente com “loureiro” e, por conseguinte, os semas “nobreza”, “distinção”, “classe”, agregados simbolicamente a esta planta, moldam-se à personagem. Numa explicação sobre este nome, encontram-se outros aspetos que se coadunam com o perfil da personagem lygiana:

*Lorraine aime plaire, être dans les grâces d'autrui, communiquer et échanger dans un groupe amical qu'elle anime avec chaleur, générosité, sens de l'humour et esprit critique. Elle a un sens profond de l'amitié et adore rendre service. Elle est d'ailleurs adaptable, astucieuse, débrouillarde*¹⁸¹.

Já se viu que os nomes Ana Clara e Lião (este uma alcunha) se relacionam com os seres por eles designados: o primeiro por contraste e o segundo por semelhança.

Em *As horas nuas*, o nome da protagonista – Rosa Ambrósio da Fonseca – talvez inspirado no de um famoso navio de passageiros¹⁸² da frota brasileira, contém o sentido de suntuosidade e elitismo, pela deslocação do seu valor semântico, podendo ser um prenúncio da vida faustosa e concretizada profissionalmente pela personagem. Designação de uma flor, Rosa possui concomitantemente o sentido de beleza efémera e de fragilidade, propriedades observáveis na personagem. Também é possível estabelecer uma conexão semântica entre a origem etimológica do designativo Gregório¹⁸³ e a personagem com este nome, pois esta age como um vigilante que zela pelo bem-estar de Rosa, tentando evitar um relacionamento conflituoso. O nome de Dionísia, cuja origem se associa ao deus do vinho e às festas em honra desta divindade, apenas se poderá explicar ou por uma relação de contraste, já que a persona-

¹⁸⁰ “anus, ūs” (latim) significa “velha” e “feiticeira”. A. G. Ferreira, *Dicionário latim-português*, p. 97.

¹⁸¹ Disponível em: <<http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-LORRAINE.html>>. Acesso em: 12/04/2013.

¹⁸² “Rosa da Fonseca” foi embarcação precursora dos cruzeiros marítimos na costa brasileira nos anos 60/70. Luxuoso e com variadas ofertas, este navio tinha hospital, capela, ginásio, boutique, cabeleireiro, duas piscinas, buate, salões para jogos e refeições, espetáculos e diversões diversas.

¹⁸³ Do nome grego *Gregórios*, derivado de *gregoréo*, que significa “vigiar”. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gregorio/>>. Acesso em: 20/07/2014.

gem tem uma conduta primada pela austeridade de costumes, não lhe sendo atribuído qualquer vício, ou por uma relação de afinidade, se se atender que frequenta com regularidade a igreja, é crente e que tem uma atitude serena e contida no dia-a-dia.

Ainda na esfera do estudo da onomástica das personagens de *As horas nuas*, não se pode deixar de mencionar o caso particular do gato de companhia de Rosa Ambrósio, batizado por Diogo com o nome “Rahul”, sugerido por uma relação onomatopaica com os seus miados: “Quando me deixou no tapete, protestei com miados tão escandalosos que ele voltou a rir. [...] – Seu nome agora é Rahuuul!” (HN, 63). Considera-se, contudo, que a escolha da denominação não fica por esta mera afinidade fonética, resultando também de uma dotação motivada da autora. O nome escolhido acentua a condição antropomórfica da personagem, na medida em que é comumente atribuído aos humanos, enquanto a sua fixação com o “h” intensifica-lhe a humanidade, tal como referem Neila Roso Bianchin¹⁸⁴ e Alessandra Rech¹⁸⁵. Sendo de humores cambiantes e cíclicos e de feição mística, Rahul permite também estabelecer uma relação analógica com o vocábulo “luar” contido no seu nome, sem “h” e com a deslocação das letras. Este “jogo” ganha interesse quando se pensa que na crença popular e profana se atribui uma forte ligação entre o gato e o luar, reconhecendo-se em ambos poderes mágicos e de comunicação com o além¹⁸⁶.

3.4. Modos de caracterização das personagens

Se “caráter” significa qualidade inerente a uma pessoa, animal ou coisa, aquilo que o distingue dos seus pares, os modos de caracterização das personagens serão os meios pelos quais o seu criador evidencia e distingue a sua essência. Ir-se-á então ver

¹⁸⁴ Neila Roso Bianchin. *Espelho, espelho meu uma leitura de “As horas nuas” de Lygia fagundes Telles*, p. 141.

¹⁸⁵ Alessandra Rech, “A cidade entre paredes: percursos íntimos em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles”, p. 176.

¹⁸⁶ A relação entre o gato e a lua é analisada com algum pormenor na tese de Ana Paula Santos.

como procedeu a nossa autora para caracterizar os seus seres.

Lygia Fagundes Telles cria a impressão de que as suas figuras romanescas gozam de autonomia, desprendendo-se dos seus desígnios. Parecendo emergir na narrativa de forma espontânea, incrustadas muitas vezes no discurso (verbalizado ou não) de outros seres ficcionais, elas revelam-se aos poucos e sem um método concreto claro. E esta aparente desvinculação entre personagens e autor, como se elas tivessem existência própria, é referida pela autora, como o certifica o presente excerto:

Brasileiros – [...] *Como é que você consegue captar a alma das pessoas?*

L. F. T. – [...] Primeiro eu escrevo na cabeça, aí vêm as personagens, eu trabalho com elas na cabeça, demora pra eu passar pro papel. Quando eu passo pro papel, as personagens já estão prontas, sentadas no meu colo, aí já vai embora.

Brasileiros – *Mas já com aquelas palavras todas ou as palavras aparecem quando...?*

L. F. T. – Aí é devagar, aí é devagar, mas as personagens já trazem as palavras dentro delas. Elas já vêm, elas já se manifestam. É muito misterioso, mas é verdade isso, as personagens nascem dentro de mim e se instalam e depois elas mesmas ditam as regras e eu copio.

[...]

Brasileiros – *É verdade que quando você acabou de escrever As Meninas, você chorou?*

L. F. T. – [...] Aí eu comecei a chorar porque eu tinha perdido as minhas meninas, elas iam embora, elas foram minhas companheiras durante uns dois anos mais ou menos que eu escrevi o livro, um ano e meio, dois anos, elas iam embora e eu comecei a chorar porque eu ia me despedir, como se tivesse vivido junto delas, como seres do meu lado, conversando comigo, discutindo com elas, ora uma, ora outra, ora outra, ora outra. Eu comecei a chorar porque eu ia perdê-las, [...] aí quando eu estava me despedindo delas a Ana Clara voltou, sentou no meu colo, porque os personagens também têm vida, é como eu disse, e disse ‘Eu tinha tanta coisa interessante pra dizer, por que você me deixou morrer?’ Eu disse: ‘Mas você vai voltar’. Ela disse: ‘Volto sim, com a máscara, mas eu vou voltar’. Me deu um beijo e eu fiquei animada, [...]. Elas voltam mascaradas. As personagens são como nós mesmos, elas gostam de viver, elas querem viver e quando elas morrem, põem uma máscara e você não percebe, mas atrás da máscara está aquela que morreu e vem com outra cara... as máscaras.¹⁸⁷

A humanidade que a escritora confessa buscar na concepção e estruturação das suas figuras leva a que elas se apresentem, tal como os comuns mortais, de forma gradual, segmentada, por vezes plural, multifacetada e contraditória, o que se faz com recurso a vários procedimentos linguísticos ou narrativos. Ser-lhes atribuída uma consciência é também condição *sine qua non* para a sua efetiva humanização.

¹⁸⁷ Lygia Fagundes Telles, *A menina*. p. s/n.º. Sublinhou-se o que se considerou ser mais ilustrativo da humanização dos seres ficcionais.

Se nos três tópicos anteriores deste capítulo se mostrou que tanto a tipologia como o modo de introdução e os designadores das personagens são vias que contribuem para a sua caracterização e diferenciação, procurar-se-á aqui registar outros meios do fazer literário da escritora paulista que concorrem igualmente para o mesmo fim. Por questões de organização, a análise respeitará a tradicional distinção entre caracterização direta e indireta, que se afigura ser de aceitação pacífica e um método adequado aos intentos do estudo proposto.

A caracterização direta faz-se com a descrição “dos atributos da personagem, consumada num fragmento discursivo expressamente consagrado a tal finalidade”¹⁸⁸ e levada a cabo pela própria personagem (autocaracterização) ou por outra entidade ficcional (heterocaracterização). No universo romanesco de Lygia, as protagonistas aludem, de forma parcimoniosa, à sua compleição. Assim sucede, por exemplo, com a personagem Virgínia (*CP*) que se autocaracteriza de forma parcial e fortemente depreciativa, na primeira parte do romance onde os seus traços físicos surgem associados ao seu caráter: “eu sou feia e ruim, ruim, ruim [...] Meu cabelo é liso demais” (*CP*, 16); “Você sabe que daí não vai sair cacho nenhum, meu cabelo não se anela nem com papelote, você sabe disso.” (*CP*, 19); “– Eu sou feia.” (*CP*, 65). Na segunda parte do romance, dá-se uma alteração positiva na sua caracterização, como o ilustra o seguinte trecho, via narrador heterodiegético, com recurso à focalização interna:

O rosto oval ficou completamente descoberto. “Bonita?”, perguntou a si mesma. Os cabelos, de um tom castanho profundo, chegavam-lhe até os ombros. [...] E fixou-se nos olhos, sombrios demais para a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos. [...] O tempo incumbira-se de suavizar-lhe os traços e agora ali estava refletida no espelho a delicada imagem de uma moça sorrindo de si mesma (*CP*, 107-108).

A caracterização física da protagonista de *Verão no aquário* recebe semelhante trato. Ela própria diz ser jovem (*VA*, 28), ter os olhos azuis como o pai (*VA*, 68) e no espelho vê-se como “uma moça magra e loura” (*VA*, 133). A cor do seu cabelo está

¹⁸⁸ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, p. 50.

implícita na forma como Fernando a designava – “carneirinho louro” (VA, 20).

Em *As meninas*, Lorena refere-se, por vezes, às suas pernas finas (M, 28), mediante a metáfora “pernas de palito” (M, 64); afirma ser “Desbotadinha” (M, 64) pois, embora se coloque ao sol, não toma cor, pelo que ganhou o cognome de “Magnólia desmaiada” na faculdade (M, 21). Sentindo desgosto por ter “peitinhos pobres” (M, 64, 172), inveja os de Ana Clara (M, 64). A depreciação persiste, quando afirma taxativamente ser feia: “fico inteligente, graciosa e não esta feia ressentida que me olha do fundo do espelho”¹⁸⁹ (M, 153) e expressa o desejo de ser bonita. Lia diz que necessita de emagrecer, mas logo conclui não ter condições para iniciar uma dieta: “Miguel preso, falta de dinheiro, de pai, de mãe, meus amigos caindo todos e ainda vou me privar de açúcar?” (M, 131). Por sua vez, Ana Clara afirma ter um metro e setenta e seis, ser muito bela e elegante (M, 37, 46, 52) e poder comer “açúcar aos montes e não acontece[r] nada” (M, 81).

O retrato físico da protagonista de *As horas nuas* é ainda mais escasso. Rosa diz ser “branca pura” (HN, 32) e rejeita reiteradamente o seu corpo envelhecido:

E a outra quer que me vista, me enfeite, mas por que enfeitar este corpo que agora detesto? Nem é detestação mas desprezo, o traidor. Quero ser cremada, hein?! Que não me vejam desprevenida, exposta, [...] quero a cinza. (HN, 57)

Nos quatro romances lygianos, papel mais importante tem a heterocaracterização, já que é graças às opiniões alheias que são preenchidos vazios da caracterização das protagonistas e reforçados alguns dos seus traços.

Não sendo filha legítima de Natércio, Virgínia é fisicamente diferente das suas meias-irmãs, aspeto frisado por Letícia (CP, 70) e Bruna (CP, 70). Em contrapartida, ela possui traços de Daniel, seu pai biológico, como nota Luciana:

– Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés [...] – Ele também entrelaçava os dedos assim mesmo. [...] Olhos de

¹⁸⁹ Mais uma vez, o objeto “espelho” surge como instrumento de autoconhecimento, projetando uma imagem negativa da personagem, obriga-a ao confronto com a sua verdadeira aparência.

gazela, você não veio me dizer? [...] Ele também tinha os olhos assim. (CP, 88).

Na segunda parte do romance, a beleza de Virgínia é enfatizada por diversas personagens, entre as quais: Luela (CP, 107), Afonso (CP, 114) e Rogério (CP, 161).

Em *Verão no aquário*, a magreza de Raíza é notada pela tia (VA, 133) e por André (VA, 150); Graciana (VA, 133) e Patrícia (VA, 159) dizem que ela anda pálida.

No terceiro romance, apreciando o que certas personagens dizem ou pensam da aparência de Lorena, parece que, efetivamente, a beleza não é um dos seus atributos. Atesta-o o silêncio de Irmã Clotilde, quando a jovem diz desejar ser muito bonita –

O silêncio. Sempre que falo nisso há um certo silêncio. E continuo falando, ah, preciso da piedade de todos vocês.

– Ora, filha. Seu tipo é assim tão... (M, 153).

– mas acaba por aceitar a realidade, tentando compensá-la com a sobrevalorização da sua inteligência e charme:

Não sou bonita, ponto pacífico. Mas meu Q.I. não é muito acima do normal? E tenho algum charme. Meio velado, é certo, mas se *procurares encontrarás o ouro escondido na terra. L'or caché.*” (M, 192).

Ana Clara, além de notar que Lorena é “bem magrinha” (M, 52), menciona que usa, por vezes, óculos, dos quais não carece, ficando assim com um ar de um inseto, (M, 52). A Irmã Clotilde refere-se à sua palidez (M, 154) e Lia alude também à sua magreza e brancura, esta realçada quando veste a malha preta (M, 143).

Os dados sobre a aparência de Lia são fornecidos essencialmente por via da héterocaracterização. Por Madre Alix, sabe-se que os seus olhos são como os de seu pai, o que não permite saber com rigor a sua cor. Lorena deprecia a indumentária da amiga, em particular as meias que lhe “engrossam os tornozelos” e a fazem ficar “com patas de elefante” (M, 18). Embora perceba que Lia emagreceu (M, 18), nota que mantém um “popô de baiana [a] exorbitar” (M, 27) e o seu cabelo parece-lhe “uma cabeleira crespa” (M, 27), de natureza eriçável” (M, 60). Alguns destes traços

são, como sugere Lorena, próprios de um “padrão afro” (*M*, 62): “proporções gloriosas [que] herdou da mãe” e “cabeleira de sol negro desferindo raios por todos os lados [...]”. O açúcar da voz quando está nostálgica também é herança baiana.” (*M*, 62). A sua gordura é frisada tanto por Ana Clara – “gorda bossa retirante” (*M*, 52) – como pela mãe de Lorena quando a chama de “gordinha” (*M*, 198).

Ana Clara contrasta com as outras duas jovens pela sua beleza irrefutável, posto que é assinalada por várias personagens: Lorena diz ela tem um “andar de transatlântico, os ossos dos quadris furando as águas” (*M*, 64), belos olhos verdes (“tão mais belos do que a esmeralda, tem olhos lindos, ela inteira é linda”, *M*, 64) e é altíssima (*M*, 64); A mãe de Lorena afirma que ela é ruiva e bonita (*M*, 230) e o homem, que a abordou no bar, chama-a de Bela e considera-a “uma deusa” (*M*, 186), com um belo corpo, um rosto e umas pernas excepcionais (*M*, 187, 188).

Em *As horas nuas*, tem-se noção da idade de Rosa Ambrósio, quando ela, fantasiando a notícia do seu suicídio¹⁹⁰, afirma estar na casa dos cinquenta anos (*HN*, 24), confirmado pelo gato, que diz ter ela completado 58 ou 59 anos (*HN*, 98), e pela empregada quando menciona que já passou a fase da menopausa (*HN*, 55). É ainda graças a estas duas personagens que se sabe que Rosa emagrecera (*HN*, 93, 113). Da sua estatura, apenas é dito que é mais alta do que a filha, o que não permite saber a sua altura, dado que se desconhece a de Cordélia.

Contrariando Rosa, que se refere sempre de forma negativa aos sinais do seu envelhecimento, o gato tem dela uma visão benevolente, pois, muito embora registre sinais físicos próprios da sua idade, considera que ela ainda tem “seios de jovem, redondos. Firmes.” (*HN*, 36), que “a sua pele tenra não escureceu, não enrijeceu mas continua uma pétala intacta” (*HN*, 93) e que “continua bela apesar dos estragos [por-

¹⁹⁰ Mais uma vez se recorre ao processo narrativo ardiloso que consiste em introduzir na narrativa a referência a uma outra narrativa escrita e citada pela personagem.

que] seduziu o tempo. Como seduziu as pessoas.” (*HN*, 127).

Também a caracterização física das personagens secundárias recebe igual tratamento. Por exemplo, de Conrado sabe-se apenas que era bonito (*CP*, 50), tinha “mãos de príncipe” (*CP*, 17). Bruna, que “saiu parecida com doutor Natércio” (*CP*, 19), era “morena e roliça. A franja compacta que lhe cobria a testa dava uma certa agressividade ao rosto de traços bem-feitos mas pesados” (*CP*, 42), tinha “os braços sombreados por uma penugem densa” e “os lábios polpudos”. (*CP*, 43), as suas sobrancelhas eram adelgaçadas, o nariz era largo (*CP*, 125) e tinha uma cintura fina e “vastas ancas” (*CP*, 164).

Patrícia não se refere à sua fisionomia e o pouco que se conhece é apresentado por Raíza: uma “espécie de beleza [...] que parecia vir de dentro” (*VA*, 113); “belas mãos serenas” (*VA*, 19), com algumas sardas sinalizando o seu envelhecimento (*VA*, 113); cabelos sem pintura, pois prefere “deixá-los assim, docemente castanho-grisalhos, penteados para trás”; usa perfume e um “colorido da boca” discretos; tem olhos “largos e luminosos, irradiando uma luz que a envolvia como uma aura” (*VA*, 69) e o seu sorriso lembra o de Gioconda (*VA*, 80). Marfa diz ser meio estrábica como sua mãe (*VA*, 19), confirmado por Raíza (*VA*, 21) que acrescenta ter a prima “cabeleira negra” (*VA*, 18), pernas brancas (*VA*, 19), pupilas redondas e negras “de um brilho fosco” (*VA*, 21) e ser “grande e roliça” como as mulheres de Botticelli (*VA*, 63).

Também pouco se conhece de Ananta que diz ter trinta-e-um anos, idade confirmada por Renato (*HN*, 174) e para quem ela não se tornou numa jovem bonita (*HN*, 179). Rosa refere que a sua analista é jovem (*HN*, 56) e pequena (*HN*, 19), que tem um nariz e óculos também pequenos (*HN*, 25). Sabe-se ainda que ela possuía cabelo crespo castanho-escuro e olhos amendoados (*HN*, 69). Rahul confirma que tem uns belos olhos e um “olhar azul-cinzento” e luminoso (*HN*, 130). Segundo a sua

amiga Flávia, Ananta tinha parado de roer as unhas (*HN*, 179). Este desinteresse da escritora pela fisionomia e dados pessoais desta personagem alia-se à ausência de fotografias suas no seu apartamento.

Do referido sobre a caracterização física das personagens, fica evidente que, nos quatro romances, são apenas fornecidos escassos traços, reportando-se a sua maioria ao rosto, cabelos, mãos, estatura e tonalidade de pele, o que apenas permite ao leitor delas conceber uma imagem incompleta e difusa. Também se pode comprovar que a construção do retrato das personagens se vai elaborando aos poucos, por acrescentos fornecidos pelas próprias ou por outras que com elas interagem. Esta espécie de policaracterização contribui para a ratificação de dados, para o acréscimo de elementos ainda ignorados ou para apreciações divergentes que levam o leitor a questionar a fidedignidade do anteriormente dito e o obrigam a reformular a imagem mental entretanto gerada. Este procedimento concede àquela entidade uma participação mais ativa na configuração das personagens. Assim sucede, por exemplo, com as considerações benevolentes de Daniel sobre a fisionomia e caráter de Virgínia (*CP*, 65), provavelmente decorrentes da sua condição de progenitor, uma vez que outras personagens convergem num retrato menos favorável de Virgínia-criança: segundo Otávia ela tem “uns dedos grossos, tortos” e “mãos feias” (*CP*, 48) e para Afonso “ela era uma menina esquisita, de cabelos espetados, unhas roídas (*CP*, 116).

Por outro lado e por se tratar de narrativas de pendor intimista, a atenção minuciosa e profunda recai no retrato psicológico das personagens, tanto por via da caracterização direta como da indireta, sendo esta última realizada com base em diversos fatores, a partir dos quais se podem deduzir traços psicológicos, ideológicos, culturais ou sociais. Ir-se-á então prestar atenção à caracterização psicológica das protagonistas, tendo em conta o contributo prestado pelo seu discurso, pela sua competên-

cia idiomática, bem como pelos espaços que habitam, pelos seus objetos e vestuário.

Se a expressão “discurso da personagem” compreende a reprodução das suas falas, o acesso às palpitações da mente dá um enorme contributo para a construção dos seres ficcionais, por descortinar a sua interioridade¹⁹¹. Assim sendo, tal como refere Carlos Reis, o discurso que expõe “as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência, a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário, não se compadece com uma articulação lógica, racional”¹⁹².

Descrita com minúcia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, quando criança, julgava, como já foi dito, ser ruim, mas o ódio nutrido pelas outras crianças (CP, 20) era fruto da sua revolta, da sua infelicidade profunda e do forte sentimento de abandono: “Eis que uma semana já tinha transcorrido e nem uma visita, nem uma notícia, nada. ‘Eles me abandonaram. Quem está se importando comigo, quem?’” (CP, 78). A tendência de Virgínia para se exasperar é relatada, por vezes, por um narrador heterodiegético, de focalização interna, como exemplifica o monólogo interior transcrito a seguir, por meio do qual ela exterioriza a sua raiva por rejeitar o seu aspeto, quando menina: “Tinha vontade de esmurrar aquela sua figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano que Margarida comprara na feira.” (CP, 18).

Num momento de prostração extrema e de autocomiseração, Virgínia fantasia o seu próprio funeral:

Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. [...] vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. “Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!” Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: “Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!”. Muito pálido dentro da roupa escura, Conrado apareceu com um ramo de lírios. “Ia me casar com ela quando crescesse.” (CP, 17-18).

Sublimando uma realidade que lhe é disfórica, este cenário imaginado denota a infelicidade e o sentimento de rejeição que pautam o seu quotidiano. A negação de

¹⁹¹ Carlos Reis et alii. *Dicionário de narratologia*, p. 311.

¹⁹² Carlos Reis et alii. *idem*, p. 230.

uma verdade adversa também sobressai noutros segmentos narrativos, como ilustra a seguinte passagem:

“Se não entrasse tantas vezes no quarto, se não entrasse mais no quarto, eu podia dizer: minha mãe melhorou. E ela acreditava. Se só eu entrasse no quarto podia dizer isso pra todos e todos tinham que acreditar em mim. E eu mesma acabava acreditando e isso ficava sendo verdade.”¹⁹³ (CP, 28).

A criança, engendrando uma situação hipotética oposta àquela que de facto experientia, traduz o seu forte desejo de que a mãe melhore. No seu discurso ganha particular sentido a repetição da conjunção “se”, associada ao valor modal da expressão verbal “ter que”, a qual acentua uma necessidade. A reflexão culmina na comovente crença de poder alterar a realidade apenas pela força de tanto o desejar.

Importa salientar que, na primeira parte da narrativa, sendo Virgínia uma menina, é natural o recurso, com alguma insistência, à imaginação pois, nesta etapa do crescimento humano, a fantasia e o real são ainda conceitos vagos, pelo que é frequente aquela contagiar o quotidiano existencial, sobretudo quando este se apresenta como ameaça ao equilíbrio emocional do ser. Porém, socorrer-se da imaginação para dar resposta a uma conjuntura funesta, ou como renúncia a uma realidade indesejada, não é uma prática típica apenas desta fase da vida, sendo também comum nos adultos. O refúgio na fantasia é um meio extremo de proteção contra fatores de risco exteriores e de recusa de uma realidade nefasta. Fingir que a vida segue o seu curso normal é uma tentativa de ignorar um facto problemático e assenta na fé do “faz de conta” poder ter o dom de alterar uma situação ou, até mesmo, fazê-la desaparecer.

Através do ato de pensar, a protagonista medita e faz juízos de valor sobre si mesma, sobre outras personagens ou ainda sobre acontecimentos, como demonstram estes trechos:

Imobilizou-se, os ombros curvos, os olhos pasmados fixos no chão. “Meu pai. Tio Daniel é meu pai...” Cenas e frases, gestos e olhares – tudo, tudo foi se acumulando

¹⁹³ O sublinhado é nosso.

em seu redor como as peças de um jogo de *puzzle*. Ao acaso, foi pegando as peças, uma por uma. E instintivamente as colocava no lugar exato, sim, umas se ajustavam às outras, misteriosamente, como que se buscavam para formar o todo, único e inevitável. O quadro estava perfeito. (CP, 89);

Uma risada cascadeante cortou o silêncio. Virgínia estremeceu. Otávia! Nem três dias tinham se passado, nem três dias e ela conseguia rir e jogar damas. E Bruna reiniciara o bordado no bastidor. [...] Lá estavam todos sob o olhar afetuoso de Frau Herta, lá estavam eles como se nada tivesse acontecido. A chuva caía sobre os mortos mas ninguém pensava nos mortos. (CP, 92);

Virgínia quis então dizer-lhe que sabia da morte de Daniel, que sabia tudo, “Ele era meu pai!”. Conteve-se. Pela primeira vez aprendia a se calar. (CP, 94),

As suas reflexões permitem que o leitor tire ilações sobre os seus estados de alma e sentimentos e vá formulando mentalmente o seu quadro anímico. O discurso do narrador externo, com uma visão interna – passaporte imprescindível para aceder à alma do ser –, faculta igualmente dados sobre a psicologia de Virgínia, como o demonstram os seguintes excertos: “Deitou-se no assoalho e começou a se espojar angustiosamente” (CP, 16); “Deixou-se vestir passivamente. [...] Cravou em Luciana o olhar aflito.” (CP, 17); “Cansara-se de lutar, queria se fazer agora, uma coisa pequenina, uma coisa miserável que inspirasse piedade.” (CP, 19); “– repetiu cuspidando furiosamente na pia.” (CP, 19); “Sentiu-se miseravelmente traída.” (CP, 87); “– É mentira! – repetiu Virgínia num tom dilacerado. Cravou em Luciana o olhar suplicante” (CP, 88). Sublinharam-se as expressões que, sendo da responsabilidade do narrador, atestam o pulsar interior de Virgínia.

Noutros casos, é graças a outras personagens que se fica a conhecer melhor a protagonista: Bruna considera-a esquisita (CP, 46); a Irmã Mônica refere-se à sua propensão para o drama (CP, 105) e Frau Herta critica a sua falta de modos e de compostura, dizendo-lhe que deve seguir o exemplo das irmãs:

– Não fique assim espetada, pode encostar – observou Frau Herta batendo de leve nas costas de Virgínia. [...] E tire a mão da boca. (CP, 40);

– Quando se dirigir a alguém, não fique assim, olhando o chão, vamos, levante esta cabeça! Bruna e Otávia falam tão corretamente, elas têm tanta classe. Preste mais

atenção nelas, menina, precisa aprender! (CP, 42).

E também Natércio recria as suas atitudes:

– Frau Herta tem-se queixado, suas irmãs também [...]. Temos feito tudo para que se acomode, para que se sinta bem mas tenho a impressão de que você piora cada dia que passa. Só quer ficar aí pelos cantos, roendo as unhas, despenteada feito bicho ... [...] você não colabora. [...] Teve uma grande tristeza, [...] mas por que reage só com desobediência? Com agressão? (CP, 93).

Os depoimentos destas duas últimas personagens tornam evidentes as disparidades na educação ministrada nas casas de Natércio e de Daniel, o que concorre fortemente para a inadaptação de Virgínia ao seu novo lar.

Assim, graças aos juízos que a própria personagem faz sobre si própria e às apreciações de outros seres, o leitor vai tecendo a malha psicológica de Virgínia na qual preponderam inicialmente cores disfóricas e fios de natureza diversa. A personagem vive o dia-a-dia da sua infância mergulhada no mal-estar, na revolta, no ódio, na solidão, na rejeição e na sensação de ser diferente das outras crianças. A propensão que tem para questionar factos e sobre eles refletir, não se ajusta à sua tenra idade, causando-lhe desassossego interior por não encontrar respostas para os problemas colocados. No momento em que lhe é revelada a sua verdadeira história, opta por frequentar uma escola em regime interno, por ter noção de não se enquadrar no círculo familiar de Natércio. Sobre a sua vida no colégio, confessa que, no início, odiou tudo mas que depois ficou indiferente, apática e que estudou imenso, não “por virtude, mas por pura agressão”, para suplantá-las as suas irmãs que eram medíocres (CP, 106). Deste resumo, o leitor conclui que ela também não foi aí feliz.

Na segunda parte do romance, a protagonista adulta está fisicamente mais bela, mas a sua natureza pouco se alterou:

– Conrado, eu queria tanto mudar, quero dizer, voltar diferente, sem as marcas antigas, apagar aquela Virgínia que fui...

– Mas por quê? Não tem nada que se negar, Virgínia! A menininha continua, não adianta querer escondê-la, vamos, abra-lhe os braços ... Ainda agora você era ela pisando com medo de incomodar alguém que estivesse dormindo ou doente.

– Eu não queria acordar minha mãe ... (CP, 130)

E o seu regresso à mansão de Natércio não ocorreu como o planeara, desiludindo-a e amargurando-a:

- Ouça Letícia, eu não amo Rogério, fiz isso só para me esfrangalhar. [...]
- Abandonei minha mãe no momento em que ela mais precisava de mim. [...] lá tudo era feio, pobre e eu queria o conforto da casa do meu pai. [...] Muitas vezes vejo agora que ele tentou me confessar isso, mas eu o detestava tanto que ele achou melhor calar. E acabou se matando, [...]. Não pude fazer nada por ele. Nem por Luciana, que atormentei até o fim, a ela que lutara para que a vida em nossa volta tivesse um aspecto menos miserável. [...] levei a inquietação para a casa onde pensei ser bem recebida, lá fui atormentar Natércio com minha presença. Ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo. [...]
- Quis então me agarrar a vocês, mas vocês me recusaram... [...]
- Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma. (CP, 175-176).

Esta passagem, em discurso de primeira pessoa, para além de pôr a nu os sentimentos que sustentava pelos outros e traçar um retrato muito negativo do seu temperamento quando criança, tem ainda a relevância de exibir uma nova leitura desse mesmo período, fruto da maturidade da personagem, agora com uma visão mais objetiva, uma vez que o tempo da recordação está mais afastado do tempo do vivido.

A exposição das cogitações de Virgínia oferece igualmente a oportunidade de acompanhar as dúvidas e as interrogações que a afligem e que são próprias de uma natureza que procura a sua “verdade”, a sua conformação ideológico:

Mas sentia-se vagamente decepcionada. A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, [...] E agora as mãos esfriavam inexplicavelmente já invadidas por um suor viscoso. [...] “Não, no fundo eu não estou mesmo me importando, que bobagem! Se estivesse realmente preocupada com eles apareceria assim neste uniforme?” (CP, 110-111);

E Otávia não estava certa? O mais aconselhável era não inventar classificações e ir fazendo tudo que desse ganas, sem esperar depois qualquer castigo ou prêmio. [...] “E que interessa o castigo ou o prêmio? Tudo muda tanto que a pessoa que pecou na véspera já não é a mesma a ser punida no dia seguinte.” Deixou cair o cigarro no cinzeiro. “Antes não fumava. Agora fumo.” [...] O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. [...] Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir! Por que ser fiel consigo mesma se nada permanecia? Nada. “Antes de tudo, destruir os hábitos [...]. Por exemplo, deixar de amar Conrado e amar outro imediatamente. Letícia mesmo, por que não?” (CP, 148).

O desajuste entre o ser e o seu meio a par com uma índole instável, contraditória e conflituosa que marcam a personalidade de Virgínia é o que se vai de novo encontrar, como aspetos marcantes, na protagonista do segundo romance. Já se observou, no capítulo anterior, que a narrativa *Verão no aquário* acompanha o processo evolutivo de Raíza, sendo possível destacar dois momentos nesse percurso formativo de propensão iniciática, já que a jovem procura, também ela, descobrir o seu ser essencial, reconhecer e aceitar a sua natureza.

Sendo *Verão no aquário* uma narrativa de primeira pessoa, são vários os fragmentos textuais nos quais a protagonista se analisa e se autodefine, seja em monólogo interior, seja em diálogo. Raíza afirma ser de natureza contemplativa, “uma criatura que é capaz de ficar horas e horas contemplando duas moscas, um cravo murcho, uma réstia de sol” (VA, 33) ou uma desfibrada, sem caráter e mesquinha (VA, 57), “uma coisa miserável” (VA, 124), que não presta, com uma “Natureza ruim” (VA, 130). Diz ser “um anjo definido” quando se compara antagonicamente ao Anjo (VA, 25) e não ter luz própria (VA, 26), estar entorpecida (VA, 27) e ser maliciosa (VA, 31). Os trechos seguintes atestam ou adicionam-lhe outras propriedades:

O mal. Sim, eu sabia muito bem onde ele estava, era aquela insegurança, aquela ansiedade, a sensação de areia movediça fugindo debaixo dos pés. Tinha Fernando mas queria André, ou melhor, nem Fernando eu tinha, que Fernando era casado, pior do que casado, era livre (VA, 24-25);

Sim, eu o amava mas sem nenhuma fé, com um amor que girava sem sentido [...] Pior do que o desespero seria o tédio. (VA, 29);

Então me senti só. Completamente só. [...] para mim era a solidão que vinha nem sabia de onde, uma solidão que se misturava ao medo (VA, 45);

eu ali estava em disponibilidade, sem coragem para o mal, sem coragem para o bem, os braços abertos na indecisão. Podia ir para um lado e podia ir para outro, como o aristocrata do quadro de Watteau [O Indiferente] (VA, 66-67).

Neles está patente uma natureza consciente das suas imperfeições e da sua inclinação para praticar o mal; um ser inseguro, ansioso e instável, dominado pela insatisfação,

pela náusea sartriana, com propensão para a inatividade e falta de reação. Esta forma de estar e de sentir é própria da geração de Raíza e têm eco, por exemplo, na canção “Estou além”¹⁹⁴, do compositor e cantor português António Variações. Lançada em 1982, ela mantém-se atual através de recriações, o que leva a pensar que a problemática da protagonista de *Verão no aquário* se ajusta igualmente aos dias de hoje.

O tédio, a falta de fé, uma natureza contemplativa e desfibrada, o terror da solidão, a oscilação entre o Mal e o Bem, são fios com os quais é tecida insistentemente esta protagonista, sobretudo na primeira parte da narrativa. Nos sete primeiros capítulos, Raíza acha-se numa espécie de casulo, num estado pastoso (VA, 69) e só iniciará a sua metamorfose a partir do capítulo 8. Primeiramente, o leitor convive com uma Raíza sem rumo, entregando-se ao prazer imediato, por vezes na companhia da prima Marfa. Ambas as jovens se dão a excessos – sexo, drogas e álcool – mas ostentam diferenças de personalidade, anotadas no ponto 2.2. do capítulo 2.

Como a protagonista de *Ciranda de pedra*, Raíza não se tem em boa conta e a sua disposição para o Mal, a sua fraqueza de caráter, a sua inaptidão para uma ação construtiva são características reveladas através da heterocaracterização. Dionísia diz que ela “vive ruim” (VA, 78) e piora cada dia (VA, 95). Marfa chama-a de cretina (VA, 174), quando presencia o modo como provoca cruelmente a mãe.

Embora experienciando desejos e sentimentos antagónicos, ao longo das páginas dos capítulos referidos, Raíza busca o Bem e as suas recaídas provam a dificul-

¹⁹⁴ Não consigo dominar/Este estado de ansiedade/A pressa de chegar/P'ra não chegar tarde/Não sei de que é que eu fujo/Será desta solidão/Mas porque é que eu recuso/Quem quer dar-me a mão/Vou continuar a procurar a quem eu me quero dar/Porque até aqui eu só/Quero quem/Quem eu nunca vi /Porque eu só quero quem/Quem não conheci/Porque eu só quero quem/Quem eu nunca vi/Porque eu só quero quem/Quem não conheci/Porque eu só quero quem/Quem eu nunca vi/Esta insatisfação/Não consigo compreender/Sempre esta sensação/Que estou a perder/Tenho pressa de sair/Quero sentir ao chegar /vontade de partir/P'ra outro lugar/Vou continuar a procurar o meu mundo, o meu lugar/Porque até aqui eu só/Estou bem/Aonde não estou/Porque eu só quero ir/Aonde eu não vou/Porque eu só estou bem/Aonde não estou/Porque eu só quero ir/Aonde eu não vou/Porque eu só estou bem/Aonde não estou.

dade em concretizar o seu intento. Contudo, o anseio de mudança vai-se fortalecendo e uma nova fase parece aflorar no capítulo 8, visto afirmar que está a um passo da metamorfose: “ – Quero recomeçar sem olhar para trás, [...]. Romperei alguns laços mas sem ódio, quero que tudo se desenvolva sem violência ...” (VA, 119).

Aspeto igualmente importante da sua psicologia é a sua relação problemática com a mãe. A ausência de uma comunicação efetiva e afetiva entre ambas, está patente em várias reflexões de Raíza:

Via agora que assim nos tratávamos há anos, variando apenas a gradação da ironia que podia chegar até ao sarcasmo. Uma simples conversa de rotina, como tantas outras nas quais as estocadas mais ou menos profundas eram iniciadas por mim. E ela se defendia ou não se defendia, o que era pior ainda. (VA, 137).

Concorre para esse desentendimento, o facto de Raíza crer que a mãe não se empenhou para impedir a ruína do seu casamento, nem para ajudar o pai – por quem nutre um grande afeto (VA, 79, 117, 161) – a ultrapassar os seus problemas, além de desconfiar que ela é amante de André. Esta hipótese, nunca confirmada, leva-a a tecer críticas violentas à figura materna e a colocar-se, por despique, no papel de sua rival.

Tal como Virgínia, Raíza refugia-se nas lembranças do passado, sendo recordados, como momentos felizes, os que passava no sótão da casa antiga, na companhia do pai e do tio Samuel:

tudo era mais alegre do que o sótão. Mas era no sótão que eu queria ficar, sentada ao lado do meu pai que para lá subia quando ficava cheirando a hortelã, ao lado de tio Samuel que se refugiava com sua loucura entre os móveis imprestáveis e caixotes de livros nos quais os bichos cavavam galerias. Era ali o meu lugar. E para certificar-me disso, bastava ver o velho espelho apoiado na parede, um espelho redondo todo cheio de manchas porosas [...]. Nele eu ficava amarela também, eu, meu pai, tio Samuel, todos da mesma cor do cristal doente, enfeixados no círculo da moldura dourada. Então meus olhos se enchiam de lágrimas porque eu tinha medo de que um dia o espelho se quebrasse e nos perdêssemos um do outro. (VA, 17).

Pensa, com mágoa, que, embora a antiga moradia fosse enorme, para eles só havia espaço no sótão pois, de acordo com a sua perceção, a mãe e tia Graciana viviam num mundo distinto, apartado do formado pelo trio Raíza-Giancarlo-Samuel, como

se os três pertencessem a uma outra espécie:

só no espelho eu via que fazíamos parte da mesma árvore, a árvore detestável que minha mãe aceitava em silêncio e que tia Graciana, distraidamente, fingia não ver. Para que as duas irmãs ficassem em paz – minha mãe com seus livros e minha tia com suas costuras – era preciso que os dois irmãos ficassem longe de suas vistas. No sótão, [...]. Sim, a casa era enorme mas nós três não cabíamos dentro dela. Mas cabíamos dentro do espelho. E éramos felizes quando nos encontrávamos nele (VA, 17-18).

O ressentimento contido nestas palavras, emerge noutras passagens do texto e tem o seu ápice quando compara a sua família a uma ninhada de gatos insignificantes e indesejáveis da qual a mãe gostaria de se ver livre:

– Casou-se com ele para se livrar da família, não precisaria ter casado se fosse menos convencional, mas está claro que tinha que dar essa satisfação. Então casou-se. Calculou mal porque ao se libertar da família, veio-lhe em troca uma outra maior e mais complicada, um marido como ele, sem ambição e ainda por cima, viciado. Um cunhado demente, uma sobrinha cheia de problemas ... E eu nascendo quando o casamento já estava estourado, ah, se ela pudesse livrar-se de todos como de uma ninhada de gatos, enfiar tudo num saco e jogar no rio! (VA, 110).

Ter perdido inesperadamente a habilidade de tocar piano (VA, 48) é outro dos motivos que aprofunda o sentimento de fracasso da jovem, que declara várias vezes a intenção de recomeçar a tocar, mas não a concretiza:

“ Ainda hoje você disse que ia recomeçar o piano, trabalhar a sério, lecionar, lembra?”
[...]
Amanhã, titia, amanhã começo uma nova vida, hoje não dá mais tempo. (VA, 80, 81).

Para a protagonista deixar o casulo (VA, 120), parecem ser fundamentais a crença no poder de mudança e o anseio de se reconciliar consigo mesma e com os outros (VA, 132), pelo que ela se despede dos antigos vícios e condutas descomedidas. O seu diálogo com André, numa fase avançada do relato (capítulo 10), leva a pensar que é desta que a mutação se concretizará. Mas antes, ela terá de passar por mais uma provação. A forma violenta e sem emoção como André a possuiu, desfez as ilusões que ela criara em torno dele e a dúvida que a corroía sobre o tipo de relação que existia entre ele e a mãe, deixou de ser pertinente. Assim, graças a este episódio amargo, Raíza escapa ao seu aquário, para com “alegria súbita e libertação”,

(VA,191) adentrar nas desconhecidas águas do vasto mar. Com a morte de André, “passara o tempo de ferir e chegara o tempo de cicatrizar” (VA, 196) e de estar receptiva a uma nova vida, como indicia a chegada de Marcelo ao seu círculo familiar.

Além do que Raíza dá a conhecer sobre si mesma, concorrem para a sua caracterização psicológica as opiniões de outras entidades ficcionais. Marfa, por exemplo, confirma que ela não tem vícios, não por uma questão de virtude, mas porque até “para o vício é preciso uma certa fibra [...] é preciso ter caráter” (VA, 66). A mesma personagem considera que a prima está sempre a representar logo, que esconde o seu autêntico “eu” por detrás de uma Raíza encenada, ideia corroborada por André (VA, 179). Fazer planos, e consecutivamente não os concretizar, é igualmente frisado por Marfa (VA, 119). Assim, é de concluir que os processos de caracterização das protagonistas não sofreram alteração do primeiro para o segundo romance e ver-se-á que eles se mantêm nos outros dois.

Em *As meninas*, percebe-se, logo na abertura da narrativa, que a personagem Lorena tem uma propensão congénita para refletir, assinalada quer pelas formas verbais “pensei” e “imaginando” (M, 13), quer pelos assuntos vários e dispersos sobre os quais vai discorrendo: o seu amado, a frase com a qual Lia iniciou o livro que estava a escrever e que considera incoerente (“em dezembro a cidade cheira a pêssago”), Che Guevara, Latim,... Com um pensamento saltitante, volátil, bastante criativo, ela parte, com frequência, da realidade observada para devaneios. É o que ocorre quando uma observação da Irmã Bula, na página 114, a leva em monólogo interior a empregar o vocábulo “prodigalidade” e este, por associação vocálica, conduz ao episódio do Filho Pródigo que, por sua vez, leva à história de Joãozinho e Maria. Aí, também o vocábulo “infância” suscita divagações sobre o homem amado. Este processo narrativo de encadeamento ideológico lembra a técnica de construção

das matrioskas ou das caixas chinesas, já que concebe uma realidade ela própria geradora de outra e assim sucessivamente, numa relação de implicação.

Lorena tem perfeita consciência deste seu traço comportamental, pois confessa ser dada a “minhocações” (*M*, 15, 71) ou ser uma “maquininha de sonhar” (*M*, 216). Assume ainda gostar de se deter nas pequenas coisas – “Se Deus está no pormenor, o gozo mais agudo também está na miudeza” (*M*, 14) –, ser do “gênero enrolado” (*M*, 22), ter uma vocação para a “mesquinharia” (*M*, 23), dar “importância ao que não tem importância” (*M*, 119) e preferir estar só, posto que enriquece na solidão (*M*, 153). E, à semelhança do que ocorre com as protagonistas de *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário*, Lorena experiencia a solidão tida como um fado (*M*, 80). A melancolia é igualmente uma realidade na sua vida, o que poderá explicar a sua tendência para a divagação, a fantasia ou ainda recordar o passado, sobretudo, os tempos felizes que viveu na fazenda, quando a família ainda estava reunida:

Lorena foi andando penosamente sobre os pedregulhos, as suas mãos em concha contornando os seios, ai! os peitos das estátuas. Principalmente os peitos daquelas quatro mulheres de bronze, montanhas seminuas sentadas em torno do pedestal com o velhote de capa de vampiro encarapitado lá em cima. Praça das Rosas. E os peitos de rosas desabrochadas, poçadas de leite quando for tempo de leite. Leite da fazenda, tão espumoso, tão branco. As noites de luar, leitosas de tão brancas. Mas quando a lua entra atrás da nuvem, os caninos do velhote se aguçam e ele desce para acariciar os bicos intumescidos dos peitos expostos [...] Queria ser uma vaca. Uma vaca de focinho úmido e tetas rosadas, asseada como as vacas da fazenda. (*M*, 169-170).

A sua origem burguesa explica o seu gosto pelo requinte, pela ordem e pela limpeza, assumido por vezes de forma irónica:

Ainda ponho uma placa na minha concha: Perdão pela ordem, pela limpeza, perdão pelo requinte e pelo supérfluo mas aqui reside uma cidadã civilizada da mais civilizada cidade do Brasil. [...] Perdão ainda se empresto um Corcel e não um jipe, cada qual dá o que tem, entende? (*M*, 63).

O seu campo de reflexão inclui temas de cariz filosófico – medita em torno do “Ser ou estar” (*M*, 191) – e análises de factos da sociedade atual como a supremacia da tecnologia que vê como um aspeto negativo – “A máquina está varrendo a beleza

da terra, ai meu Pai.” (*M*, 28) –; a banalização das operações plásticas – “Já fez plástica até no pé [...] ah! Quinze anos. E os malvados dos médicos botando lenha na fogueira, que tal agora a orelha?” (*M*, 71) – ou os “loucos reinando sobre os vivos e mortos” num “mundo desintegrado e confuso” (*M*, 192).

Recordando uma frase de Lia – “O mundo do burguês é o mundo das aparências” (*M*, 195) –, ela conclui que, pertencendo a este grupo social, está condenada à sua forma de agir, logo a “estar na engrenagem do faz de conta” (*M*, 195), o que poderá justificar as atitudes encenadas que adota em algumas situações: o imaginar-se com uma metralhadora e fingir um tiroteio (*M*, 19); o tom teatral usado num diálogo com Lia (*M*, 17) ou a simulação de entrevistas com a amiga, não faltando a invenção de um microfone (*M*, 29, 160). Esta apetência para o fingimento é, porém, negada por ela mesma quando, a propósito da política e do comunismo, diz não saber fingir, como fazem as pessoas, no geral, e detestar o jogo do faz de conta (*M*, 105), cabendo assim ao leitor conjugar as diversas informações contrárias e tirar as suas próprias ilações.

A filantropia e a atitude maternal desta personagem, já apontadas no ponto 2.3, são evidentes, por exemplo, quando se oferece para bordar um “patinho na perfeição” numa camisa de Guga (*M*, 201) ou lhe pede para cortar as suas unhas (*M*, 202), quando empresta a Lia o automóvel de sua mãe ou se prontifica a passar-lhe um cheque em branco para que a amiga não passe privações (*M*, 214). O desfecho da narrativa apresenta uma sua faceta que contraria, em certa medida, o retrato psicológico até então esboçado. Ela surge decidida e calma, pondo toda a sua energia na tentativa de reanimar Ana Clara que já está morta. Tenta igualmente evitar problemas para as freiras e salvar o bom nome da instituição religiosa (*M*, 271-272) ao propor deixar o corpo de Ana Clara num banco de jardim e, após realizar esse feito, revela a

capacidade de ultrapassar o incidente quando afirma:

sinto uma brutal vontade de alegria. Vontade de rir, falar com as pessoas, dizer tolices, escrever tolices. Ai meu Pai, a prova. É tempo de entrar, me enfiar num chuveiro, tomar um copo de leite quente [...] apagar as pistas do quarto de Aninha e ir correndo para a Faculdade. (*M*, 278).

A natureza múltipla, fragmentada e opaca da personalidade de Lorena está implícita na frase que encerra a narrativa, como se a autora, pela voz da própria personagem, e servindo-se dela como ícone, quisesse frisar que são esses os traços fundamentais de humanidade: “Me vejo de perfil no espelho esfumado” (*M*, 279).

Quanto a Lia, as frases mais ilustrativas da sua autocaracterização serão provavelmente “Sou barroca por dentro e por fora, aceito” (*M*, 139) e “sei que sou agressiva. Complicada.” (*M*, 143). Com elas a personagem assume uma compleição psicológica ambígua e intrincada, na qual a imagem de guerreira (para aí aponta o seu apelido “Lião”) não se encaixa totalmente, pois, por vezes, mostra-se frágil e sem energia para prosseguir a sua luta. É o que ocorre quando pensa na situação difícil do país e no namorado preso: “Mas às vezes fico oca, está vendo? Não sei explicar mas é duro demais cumprir a rotina, queria ser presa, ficar no seu lugar, por que não fui presa em seu lugar? Queria morrer.” (*M*, 19).

Com um ideário político e preocupações sociais que a levam a participar diretamente na luta contra a ditadura, já se viu que ela expõe o que pensa sobre vários problemas do Brasil. Fala do medo do povo e da sua pobreza, da burguesia cada vez mais abastada, dos delinquentes, dos neuróticos urbanos e de meia dúzia de intelectuais que considera piores do que os policiais: “tenho mais nojo de intelectual do que de tira. Esse ao menos não usa máscara” (*M*, 19-20). Defende os produtos nacionais que diz estarem ameaçados pelo “colonialismo cultural” (*M*, 18); discorre sobre a possibilidade dos sacerdotes poderem casar-se (*M*, 133), sobre a homossexualidade (*M*, 135) e sobre a propagação das drogas (*M*, 167). Das suas posições assumidas,

extrai-se alguma falta de coerência, pois se, por um lado, mostra uma grande tolerância e espírito de abertura, quando defende o direito à diferença, criticando o preconceito contra a homossexualidade – “Meu preconceito é contra o mau-carácter.” (M, 135) –, assumindo ter tido “experiência com mulher” (M, 129) e reprovando haver tanto julgamento e tanta interferência nas opções sexuais (M, 130), por outro lado, revela algum conservadorismo na não-aceitação do casamento no seio da igreja, por achar que os padres se devem dedicar em exclusivo aos problemas da população pois

nunca se precisou de tanto padre como agora. Gente endoidando, morrendo, quero confessar, quero comungar! [...] E os marotos arrepiando carreira. [...]

– Nossos índios se sifilizando, os meninos todos caindo de drogados, favelados e ratos, multiplicação das putas e diminuição dos pães. E justo agora esses moços se preocupam com o *nihil obstat* pra trepar. (M, 163-164).

A par com uma Lia combativa, dura, destemida e engajada em causas sociais e políticas, emerge outra sentimental e emotiva, sobretudo a partir do momento em que lhe é comunicada a libertação do seu namorado e decide partir para Argélia para se juntar a ele. A sua estupefação face àquela notícia inesperada é expressa num discurso direto, no qual abundam frases e expressões interrogativas, a repetição da palavra “Argélia”, exclamações e reticências (“Argélia?” “– O Miguel? Na Argélia?”) e no relato do narrador que aponta o riso e o choro que acompanham as suas palavras:

“Argélia, Argélia”, ficou repetindo. Apertou demoradamente o lenço contra os olhos. Fungou e limpou o nariz no dorso da mão. (M, 140).

Ela própria tem noção da sua mudança, pois assim o confessa a Madre Alix: “estou mudando, a violência não funciona, o que funciona é a união de todos nós para criar o diálogo.” (M, 148).

É pois mais uma personagem de alma fragmentada, dividida entre a razão e o sentimento, vivendo uma angústia existencial assumida (M, 21). Sofre com os desfortúnios dos seus companheiros de luta e a partida para breve fá-la recordar com carinho os seus pais (M, 236) e os projetos convencionais que estes tinham feito para

ela – receber o diploma, noivar, casar na igreja e ter muitos filhos (*M*, 34). Conquanto seja a mais racional das três protagonistas, comove-se perante uma gata prenhe, mostrando instintos maternais:

Miguel não quer saber de filhos, pelo menos por enquanto. Concordei, é vidente, mas tenho às vezes tanta vontade de me deitar como essa gata plena até a saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer pra um fiapo de palha. Daria a ele o nome de Ernesto. (*M*, 217).

Tem momentos de devaneio, por exemplo, brinca com a arbitrariedade da construção da palavra “Argélia” (*M*, 140) e pactua nas brincadeiras simuladas de Lorena. Refugia-se, por vezes, nos seus pensamentos para se evadir de situações constrangedoras, quando, por exemplo, visita a mãe de Lorena (*M*, 227-228), relembra com ternura gestos de afeto maternos (*M*, 218) e a história da santa que encontrou um barqueiro malvado (*M*, 217) que a mãe lhe contava. Para ilustrar, mais uma vez, as contradições do seu ser, que balança entre o real e a fantasia, veja-se o fragmento em que ela assume o quanto são valiosas a magia e a crença para a felicidade humana:

acreditar no homem não me deixa tão feliz como acreditar nessas histórias absurdas que os homens contam. Quanto mais simples e inocentes elas forem mais me envolvem com suas façanhas de heróis e santos, vem, mãe, vem me encher de superstições que não entram na minha rotina mas também não esqueço, (*M*, 218).

Tal como foi aludido no ponto 2.3, a personalidade e o caráter de Ana Clara foram afetados pelas contingências de uma origem indigente e ordinária. Adulta, ela não se refez dos traumas da infância, que a assombram permanentemente. Embora o deseje (*M*, 85), não consegue esquecer o aspeto asqueroso dos amantes de sua mãe (*M*, 84), o roque-roque das ratazanas (*M*, 36), as baratas cascudas, o cheiro da creolina e o abundante e entranhante pó de cal das habitações em que viveu (*M*, 85-86), a cera e os algodões do consultório dentário (*M*, 40) onde, em menina, sofria não só a dor das cáries e do tratamento dentário, mas sobretudo os abusos sexuais do dentista. Relembra, com asco e sofrimento, que os abusos eram a moeda de troca de uma ponte nos dentes tida como passaporte para sair da miséria – “A ponte me levaria pra

longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe” (*M*, 42).

A impossibilidade de rasurar o passado, leva-a a amaldiçoar a sua própria cabeça que considera uma inimiga –

e a cabeça deixasse roque-roque de pensar só coisas chatas. Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim? (*M*, 36)

– e a tentar dar alguma quietude à sua mente, através do consumo de álcool e de drogas, na companhia do seu amado, Max.

Ana Clara é uma jovem revoltada – “Estou cheia de agressão que pra meu gosto já fui demais agredida.” (*M*, 49) –, que pretende ficar rica através do casamento com um milionário (*M*, 90). Não mede aos meios para “Se forrar de oriehnid” (*M*, 91), para ter uma vida sumptuosa, ser aceite pelas elites e, deste modo, “fazer sumir a marca [...] escatológica” que transporta desde o berço. (*M*, 95).

Tal como outras personagens (Virgínia, Raíza e Rosa Ambrósio), ela autocritica-se: “Tinha que engravidar? Tinha. Debiloide. Engravidando igualzinho.” (*M*, 93). Diz ter feito análise por necessidade incontável de falar do que a traumatizou:

Mas precisava. Quase endoidava às vezes de vontade de ficar falando das aporrições. Dos sonhos. E pagar com um cheque pela falação. Puro masoquismo. “Porque fico falando tudo o que mais me feriu me ralando de novo com o que fiz e não fiz. E pagando ouro em pó pela autoflagelação.” (*M*, 98).

É visível o seu rancor e ressentimento em relação à mãe –

“Não dá”, ela dizia. Nunca dava porque era uma tonta que não cobrava de ninguém. [...] Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Pra meu gosto até que ela deu demais. (*M*, 38)

– cujo péssimo exemplo e suas infelizes experiências com homens talvez expliquem a ideia negativa que Ana tem acerca da condição feminina:

E Lião ainda com as suas teorias de superioridade da mulher. “Mas onde? Papo furado. Uma cólica e já avacalha tudo. [...] Mulher tem que ser assim mesmo. Se embonecar. Vestir coisas lindas. A única vantagem que vejo é essa da gente fazer amor sem se sujar. A única.” (*M*, 179)

Assim, por força das circunstâncias, Ana Clara está num processo autodestruti-

vo que afeta toda a sua existência: não consegue ter prazer sexual (*M*, 37); raramente está conectada à realidade, pois a sua mente ora se perde nas lembranças dolorosas do passado, ora se ocupa com a invenção de um passado familiar (*M*, 46) e de um nascimento dignos (*M*, 84), ora se atira para o mundo alucinado das drogas e do álcool (*M*, 87). Daí decorre um discurso sobejamente desconexo, repetitivo e amargo como o do seguinte trecho:

– Tenho ódio de Deus – [...] De deus ou dessa música? Dessa música. Tenho ódio dessa música ódio ódio. [...] Tenho ódio de negro. [...] Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia e noite roque-roque no escuro. (*M*, 39).

Os seus diálogos e pensamentos revelam a psicose e a toxicodependência profundas que a dominam. Porém, ela não tem verdadeira noção do seu estado, pois afirma que para “com tudo quando bem entender”, que vai “ser capa de revista” e casar com um milionário (*M*, 90).

Insertos nos seus comentários desvairados e nos seus projetos megalómanos, encontram-se algumas críticas objetivas e coerentes à sociedade. Por exemplo, quando se refere à hipocrisia que esconde o racismo contra negro – “Todo o mundo tem ódio. Mas não tem coragem de dizer e faz aquele olho bonzinho.” (*M*, 94) –, ou alude ao poder avassalador que o dinheiro detém no mundo moderno, supervalorizado em prejuízo dos valores morais e da verdade:

Verdadeira. Com dinheiro também fico, pomba. [...] É fácil dizer a verdade na riqueza. Bacana os gloriosos contando nas entrevistas que na infância reviraram a lata com os ratos, muito bacaninha tanta autenticidade. [...] Mas é preciso ter quatro carros na garagem e caviar na geladeira e uma vila na puta-que-pariu pra confissão ficar interessante. É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-cagado é preciso (*M*, 91);

Só no teatro fica muito bacana o cara ensinar à trapeira a fala nobre [...] Tudo mentira. Enquanto a gente não tiver aquele saco de ouro a pronúncia não funciona (*M*, 95).

Como sucede nos romances precedentes, são corroborados ou acrescentados, por via da heterocaracterização, alguns traços psicológicos das três protagonistas de

As meninas, pelo que esta modalidade de caracterização continua a revestir-se de uma importante função na elaboração do perfil de cada uma delas.

Lia refere a mania que Lorena tem de guardar “tudo em caixinhas de pano florido” (*M*, 20) e de expor na estante uma coleção de caixas de prata e couro e de outra de sinos; de fazer com regularidade, no seu quarto, exercícios físicos respiratórios, segundo técnicas utilizadas no ioga ou em outras práticas orientais (*M*, 31) e confirma vários dos seus traços já aludidos: o seu ar lunático, pois ela “não viu só um disco voador mas um esquadrão deles em formação no céu.” (*M*, 218); o seu pendor para a dispersão e para o pensamento fugidio (*M*, 231); a sua obsessão pela limpeza, pela ordem e pela higiene pessoal (*M*, 128, 211, 212, 255); a sua tendência para se afastar do mundo e isolar-se na sua concha:

Lá fora as coisas podem estar pretas mas aqui tudo é rosa e ouro. [...] Faculdade, cinema, um pouco de clube (clube fechado) uma ou outra lanchonete, compras nas minhas lojas especialíssimas. O oriehnid vem num envelope. Dia de comprar livros e discos, dia de Deus me visitar, Oi, Lorena. Às vezes, o medo não da cidade [...] mas um medo que nasce debaixo da minha cama. (*M*, 60).

A disposição de Lorena para viver alheada é confirmada pelo motorista de sua mãe que diz que ela “vive no mundo da lua” (*M*, 218) e o requinte que a caracteriza é notado pela Irmã Clotilde quando comenta que o seu banheiro parece ser de cinema e confessa nunca ter encontrado uma menina tão caprichosa como ela (*M*, 155).

No episódio da morte de Ana Clara, é ainda Lia quem se dá conta dos esforços de Lorena para resolver o problema:

está liderando a noite, tem motivos. Ideias. Foi médico, foi padre e agora está sendo a mais perfeita funcionária da agência funerária [...]. Sem cansaço, sem desfalecimento prepara a freguesa como se não tivesse feito outra coisa na vida. (*M*, 269).

Admitindo que ela “pensa em tudo” (*M*, 270), Lia conclui que a amiga é “imaginosa” e que tem uma “Cabecinha privilegiada” (*M*, 275).

Embora nas apreciações de Ana Clara sobre Lorena seja visível algum despeito, por esta representar tudo o que gostaria de ser, Ana reconhece-lhe bondade e

solidariedade, admitindo que ela sempre a apoiou e a ajudou a resolver os seus problemas: “Loreninha me empresta. Vai comigo. Generosa a Lena. Então. Sempre me tira das trancadas.” (*M*, 48); “Lena disse que empresta é boazinha a Lena. Generosa. Se ofereceu para ir comigo e segurar minha mão.” (*M*, 50).

Partem sobretudo de Lorena observações sobre Lia que confirmam ou enriquecem a sua caracterização psicológica. Ela menciona: a sua falta de modos – “Bossa escapamento aberto. Nesse ponto os bichos são tão mais bacanas, nunca vi Astronauta se assoar em público” (*M*, 22); a sua prática que, por vezes, não é coerente com a sua ideologia, quando, por exemplo, aceita vinho e lagosta (*M*, 23) e a sua natureza contraditória – “Tão lúcida quando fala mas quando escreve fica tão sentimental, oh, a lua, o lago.” (*M*, 29). Lorena explica esta duplicidade dizendo que se deve à origem da amiga: do pai recebeu o “vigor germânico, andejo capaz de fome, inverno e tortura com travessia em rio coalhado de jacaré” e da mãe baiana o “açúcar da voz quando está nostálgica” (*M*, 62). A apreensão de Lia, devido ao seu envolvimento nas atividades ilegais contra a ditadura, é notada por Lorena – “Lião está com medo” (*M*, 23); “Está sombria como um naufrago” (*M*, 27) – que ainda especifica algumas das suas antigas atividades em prol da comunidade: pesquisas, estatísticas, inquéritos às prostitutas e trabalho na recuperação de jovens maconhados (*M*, 192-193).

A opinião de Ana Clara sobre Lia não é tão expressiva quanto a de Lorena e reporta-se, por norma, à sua faceta política: “terrorista subdesenvolvida” (*M*, 45), “Uma louca aquela lá com as reivindicações” (*M*, 49) e “comunista” (*M*, 52). O uso de expressões nada lisonjeiras revela a não adesão de Ana Clara às causas defendidas por Lia e o seu desdém por esta ser “uma dura [que] nunca vai ter nada” (*M*, 82).

Sobre a personalidade e forma de vida de Ana Clara vários são os testemunhos. Lorena diz que ela mente demais (*M*, 21), que as suas origens são “o avesso do qua-

dro familiar” (*M*, 24) e confirma o apoio que lhe tem prestado: “Amparei-lhe nos pilequinhos, segurei sua mão nos abortos, emprestei-lhe milhares de coisas e a meta-de nem voltou” (*M*, 64). Informa que ela já tinha “a cuca tão embrulhada” quando chegou ao pensionato e que gosta de romances “supersonho. E das histórias de Lulu-zinha” (*M*, 65), embora não o admita e exiba livros de autores reputados como Hermann Hesse ou Kafka (*M*, 65), o que prova um desajusto entre o ser e o parecer. O desalinho do seu quarto, notado ainda por Lorena – “roupa suja embolada debaixo da cama”, joias “espalhadas por toda a parte”, o “caos dos sapatos”, a caixa “de maquiagem esvaziada na cama” (*M*, 68) – conforma-se com o seu tumulto interior. A mãe de Lorena confessa a Lia não gostar muito desta “ruiva, [que] estava outro dia numa boate com uma roda esquisitíssima.” Acha-a bonita, “mas tão vulgar.” (*M*, 230).

Do longo diálogo de Madre Alix e de Lia (*M*, 144-146) extraem-se igualmente dados sobre a cognominada Ana Turva. A religiosa alude à sua inconstância, que ora concorda em se internar para se tratar, ora muda de ideias, às suas promessas e “projetos mirabolantes” (*M*, 144), às suas dívidas (*M*, 145) e às roupas que compra, com regularidade e que são devolvidas, por ela não ter meios de as pagar.

Por sua vez, Lia não crê na hipótese de cura da amiga –

– Se interna e se desintoxica. Perfeito. Depois de uma semana, de um mês, tem alta, não pode ficar internada a vida inteira. Então recomeça tudo igual, a senhora [Madre Alix] sabe disso melhor do que eu. Não vejo saída. (*M*, 145).

– e assume ter por vezes “vontade de [a] sacudir [...] bater[-lhe], tanta raiva [lhe] dá” (*M*, 145), conquanto saiba que ela está doente. Diz que Ana já “teve dezenas de analistas” (*M*, 145) e conclui que o seu caso é irrecuperável, porque, segundo pensa, quando alguém “pisa um pouco para fora e mergulha nas águas amarelas. *Kaput.*” (*M*, 146). Arremata o seu parecer declarando que Ana é o produto da sociedade, que

tem milhares de Anas por aí, algumas aguentando a curtição. Outras se despedaçando. As intenções de socorro e etecetera são as melhores do mundo, não é o inferno que está exorbitando de boas intenções, é esta cidade. (*M*, 146).

Esta opinião, que faz de Ana Clara uma vítima, irá influir na sua receptividade junto do leitor, que terá tendência em aceitá-la com as suas fraquezas de espírito e condutas reprováveis, porque sendo produto da sociedade, a vê como inimputável.

Conflui também para a caracterização das três protagonistas, o incógnito autor da carta anónima que, “com milhares de delações”, a elas alude e cuja opinião é reportada por Lorena:

Lião, uma comunista fabricante de bombas. Ana Turva, uma viciada em rápido processo de prostituição. Eu, uma amoral, indolente parasita da mãe devassa, velha corrupta de jovens: “O que se pode esperar de uma menina com uma mãe semelhante?” (M, 110).

Acedendo a esta “versão” difamante, porque as considera seres perniciosos para a sociedade, o leitor poderá questionar-se se nela não haverá alguma verdade e, talvez, seja levado a desconfiar dos pareceres das três jovens, dado que sofrem do problema da subjetividade, quer na autocaracterização – na qual o “eu” narrador e o “eu” descrito são o mesmo ser –, quer na heterocaracterização, pois a proximidade afetiva entre quem narra e o ser caracterizado não geram descrições neutras.

Viu-se, no capítulo anterior, que a protagonista de *As horas nuas* é uma atriz de meia-idade que rejeita o seu presente, em parte por recusar as marcas físicas da passagem do tempo – “a velhice é obscena” (HN, 49) –, por já não ter o sucesso artístico de outrora e por estar só, sentindo vivamente a sua solidão, que procura compensar através do álcool e do preenchimento do vazio da sua existência com a rememoração de episódios dos tempos gloriosos. A personagem anuncia logo no início da narrativa (HN, 15), a sua intenção de escrever as suas memórias, mas este projeto não chega a concretizar-se, ficando apenas pelo registo de algumas falas num gravador. Tratando-se de mais um romance cuja enunciação beneficia do discurso de primeira pessoa, são várias as passagens que expõem a avaliação desfavorável que Rosa faz de si ou que testemunham o estado de abandono e sofrimento em que se encontra:

Fiquei sozinha com minha agregada negra. Com meu gato. Tenho uma filha mas é como se não tivesse, parece aquela poesia que o papai gostava de ler, *Nunca está onde nós a pomos e nunca a pomos onde nós estamos*. (HN, 24);

Fiquei sozinha para me executar, sou meu carrasco. Pior do que um estranho porque já me amei, Tum!, disparo no coração do coração. Caio redondamente morta. (HN, 50);

eu, esta nojenta. [...] eu grito e ninguém me responde, perdi todos, minha filha. Meu público. (HN, 105);

Rua! eu disse e enquanto dizia senti o horror da minha cara, um monstro de mesquinaria. De inveja (HN, 151).

No *incipit* da narrativa há um trecho que sintetiza os traços essenciais de Rosa:

Bebo devagar. O pano baixa devagar. Desconfio que essa ideia narcisista já andou numa peça, eu sabia o nome da peça, enfim, milhares de pessoas banais já falaram nessa banalidade. Um dia fico na praia. Mas fui verdadeira. Assumi minhas curtas verdades, assumi as mentiras compridíssimas, assumi fantasias, sonhos – como sonhei e como sonho ainda! Principalmente assumi meu medo. Tudo somado, um longo, um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias. Que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais e provocadas, Ah! um cansaço. Por que ficar sabendo tudo se não posso fazer nada? [...] Não tenho culpa se tomei horror pelo horror conformado. A miséria paciente. [...] Lá do alto do palanque os políticos filhos da puta exigem providências, Meus irmãos, meus irmãozinhos! E os irmãozinhos continuam a morrer como moscas! [...] não suporto mais tanta miséria, merda! Fui batizada, catequizada, conscientizada e tudo isso para ter a certeza de que não sou Deus e mesmo que fosse. Estou ciente, e daí? Não, não adianta se revoltar, Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado. (HN, 14-15).

Este monólogo interior desnuda desde logo ao leitor vários traços caracterológicos da protagonista, que se vão confirmando e aprofundando, de forma difusa e pleonástica, ao longo da narrativa, entre os quais estão: a sua dependência alcoólica, o seu narcisismo, a sua propensão para a teatralização, a flutuação confusa entre verdade e mentira e o vaivém entre realidade, sonho e fantasia. Nele também é evidente o medo que a personagem experimenta por reconhecer que não detém as rédeas da sua vida e que está ciente das suas evasões fragmentadas, diárias e “miúdas” do seu “aqui e agora”.

Contudo, este ser frágil que assume as suas misérias sem misericórdia, não está alheado dos problemas sociais que afligem o seu tempo. Não obstante afirmar que se desligou do mundo, por opção própria, recusando ler jornais ou ver televisão, ela tem

consciência dos dramas que assolam os seus semelhantes, dentro e fora do seu país (HN, 23). O cansaço ou a exaustão que a acompanham constantemente – e que ela menciona amiúde (HN, 53, 54, 85, 106, 108, 161...) – bem como a sua incapacidade, enquanto simples mortal, de contribuir para a minimização das desgraças humanas, estão patentes neste excerto, uma vez que ela assume a sua impotência, num discurso acutilante e cru, que atinge não só a igreja como também os políticos sobre os quais emite, por diversas vezes, comentários bastante agressivos e sarcásticos (HN, 43). Rosa conclui, afirmando que de nada serve o ato de revolta e toma como exemplo a história de Gregório, o que se transforma num pretexto para a protagonista se posicionar face aos problemas políticos do Brasil.

As opções de vida de sua filha Cordélia, nomeadamente as suas preferências por homens mais velhos, concorrem também para a imagem disfórica que a personagem faz de si, pois culpabiliza-se por considerar que elas resultam de falhas na educação que lhe deu: “A minha filha, tão bonita [...]. Onde é que eu falhei, meu Deus, me diga agora onde eu falhei! Adora velhos. Impotentes, velhos.” (HN, 39, 53). Fazendo o seu *mea culpa*, enquanto progenitora, Rosa recrimina-se pelas escolhas de vida da filha e conclui ser um “monstro” (HN, 26), mas logo atenua este autojulgamento, dizendo que “não é tão simples assim, [que] a verdade é que [ela] queria apenas uma filha normal” e questiona se “será pedir muito” (HN, 26). Daqui depreende-se que Cordélia, enquanto filha, não corresponde às expectativas de sua mãe. Rosa culpa-se também pela sua atuação como esposa, assumindo que traía Gregório, e como amante, por não ter sabido compreender Diogo e o ter expulsado da sua vida.

A imagem hostil que faz de si mesma consolida-se quer na afirmação “sou o contrário daquele rei Midas, enveneno tudo o que toco” (HN, 110), quer na comparação naturalista que estabelece entre si e o bicho que vai “salivando de medo [...] que

vai indo e sente a cobra adiante, esperando” (*HN*, 110) e que a apresenta como uma preza caminhando irremediavelmente ao encontro do seu predador.

Em analogia com as protagonistas dos outros romances, esta personagem surge igualmente ao leitor com uma psicologia multifacetada e problemática, pelo que se torna impossível apreender toda a sua complexidade. Afora os traços já elencados, outros há que cooperam para o emaranhado da sua personalidade. É uma burguesa assumida (*HN*, 16) e reconhece ser “um poço de vaidade” (*HN*, 19) conquanto não o assuma publicamente. É um ser nostálgico, o que a leva a “se agarrar ao passado e recomeçar como um rato, roque-roque, roendo as lembranças e se roendo” (*HN*, 115), diz ter uma “mente podre” (*HN*, 52) que não lhe dá descanso, uma vez que “Tanta coisa [lhe] passa pela cabeça” (*HN*, 134) e que não tem paz, nem quando dorme (*HN*, 27, 108), pois os seus sonhos são dominados pela solidão, pela tormenta e pelos ausentes que insistem em martirizá-la: – “Lembrar. Esquecer e de repente voltam os esquecidos com tamanha força, ululando nos sonhos e fora, uma conspiração.” [...] As personagens insistindo” (*HN*, 49). Rosa admite, reiteradamente, que tem uma natureza paradoxal e complexa:

eu me embrulhava em tanta coisa e não sabia como sair dos embrulhos” (*HN*, 15-16); “odeio mentirosos. E minto mesmo sem proveito, só não minto mais porque a mentira exige piruetas e estou exausta. Esvaída. (*HN*, 104);

mas até quando tinha que ser esta tonta querendo sempre o que não tinha. Por que não pisava com os dois pés no presente? Um maldito pé nostálgico ficava no passado enquanto o outro pé, o da ambição, se perdia no futuro, (*HN*, 154);

Estou dividida: sou o sargento enfurecido que interpela o recruta que quer dar baixa. Sem honra. Em posição de seentido! E fazendo nas calças. O outro fazendo também porque não tem moral para se impor ao subordinado. Mas precisa ser arrogante. Exigente. O recruta se apruma, heroico, já prometeu outras vezes, quer reagir, lutar! (*HN*, 155).

Esta autorretrato feroz talvez explique o seu desejo de ser invisível (*HN*, 13), de se esconder (“Não ver e não ser vista” *HN*, 20) ou de enlouquecer – “Se enlouquecesse podia ser uma solução, não preciso morrer, apenas enlouqueço, não conhe-

ço mais ninguém, não me conheço, esqueci.” (HN, 45, 54). Tem igualmente uma consciência da ineficácia das suas sessões de psicanálise –

Lá vou me apoiar na muleta de vidro [...] Milhares de explicações que não explicam. [...] Eu poderia gastar todo o cuspe do mundo explicando e não explicava, o que interessa está escondido. *Eu Sei Tudo*, dizia a revista da mamãe. Respondo agora, eu não sei nada. (HN, 57)

– e acrescenta que nada nem ninguém a podem ajudar, nem mesmo o álcool já que este, em vez de lhe permitir ficar desligada dos seus “teoremas”, “feito o astronauta no espaço” (HN, 13), aumenta-lhe a lucidez: “E agora me vêm os detalhes, quanto mais bebo mais lúcida vou ficando, um esplendor de lucidez, os detalhes”. (HN, 47).

Tal como Ana Clara do romance *As meninas*, Rosa afirma que deixará o seu vício, quando assim o entender (HN, 19), mas o retrato que dela é esboçado não aponta nesse sentido, pois falta-lhe auto estima e vontade própria, condições imprescindíveis para levar a cabo esse propósito. Esta falha de vigor interior e de força anímica também é perceptível quando Rosa se limita à formulação de intenções futuras que, como sucede com a protagonista de *Verão no aquário*, não passam de meros projetos: desintoxicação, ginástica e de novo o palco (HN, 19). Ambas partilham ainda a necessidade de recuperar a fé antiga – “já não tenho certeza de nada” (HN, 55) –, a ideia de “salvação pelo trabalho” (HN, 45) e a necessidade de um móbil exterior que as induza a sair da inação e concretizar os seus projetos. Assim como Raíza necessitou do choque provocado por André, também Rosa espera um sinal de Diogo para voltar a viver: “Se ele voltasse eu voltaria. A viver” (HN, 104). E é notória a alteração do seu estado de espírito após Diú lhe ter comunicado que o seu antigo amante telefonara e ficara de aparecer (HN, 158): “Enfim, aconteceu. Estou tão emocionada que nem consigo botar a cabeça e o resto em ordem e não bebi uma gota, inquietação pura. Desassossego.” (HN, 186).

A partir deste episódio, Rosa abandona o marasmo e reage, preocupando-se de

novo com a sua aparência – “Chamei a Tiva, retoque nos cabelos, unhas claras e sem manchas, nenhuma mancha nem por dentro nem por fora, os dentes brancos” (HN, 188) – e querendo dar continuidade ao seu projeto de escrita das suas memórias – “Experimentei as canetas, uma de cada cor, escrever? Ainda não, [...] não consigo, estou excitada, tinindo, por enquanto só posso falar [...] Começo pelo registro anunciando que ele vai voltar e vai recomeçar tudo de novo”. (HN, 189).

Neste momento, observa-se também uma mudança na forma como Rosa avalia as relações humanas, aceitando agora o Bom e o Mau que a vida oferece – “Aceito o cozimento e o resto, vou ouvir coisas terríveis e coisas lindas e vou ser exaltada e humilhada” (HN, 189) –, assumindo o banalíssimo cliché de que “a solidão é intolerável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo” e que o “homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida” (HN, 189). Fica feliz ao perceber que pode viver sem o apoio da psicanálise, perfeitamente substituível pelo ato de gravar as suas falas (HN, 191) e refere-se às imperfeições e lacunas do homem como fazendo parte da sua natureza: “penso que Deus precisa de nós assim como somos, contraditórios, confusos na nossa pureza-impura porque é na desordem que Ele se ordena e nos ordena, é neste caos de afinação-desafinada que Ele se realiza na perfeição.” (HN, 191). Rosa é portanto um exemplo acabado desta matéria obscura e de natureza incongruente, definível por oximoros, que é o Homem.

Tal como sucedeu nos outros romances, a personalidade da protagonista de *As horas nuas* vai sendo confirmada por outras personagens, verificando-se, uma vez mais, o recurso à heterocaracterização. Dado que Diogo está ausente da ação, é por intermédio de Rosa que o leitor sabe como ele a percecionava. Assim, é a própria protagonista quem reporta as considerações do amante acerca do seu caráter e estado

de espírito: “Dizia que eu era uma burguesa alienada” (HN, 16); que era “puritana” e “reacionária” (HN, 24) e “uma narcisista. E os narcisistas são barrocos” (HN, 56). Ao lembrar uma ida à praia com Diogo, Rosa reproduz, em discurso direto, um diálogo através do qual é possível apreender de forma mais fiel como ele a enxergava:

– É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo. Foge do trabalho, das pessoas, vai acabar fugindo de mim. Rosa Ambrósio, como entrar nessa cabecinha que não existe outra saída, existe? [...] A solução é enfrentar sem fazer bico, de bom humor, se possível. (HN, 109);

– Deus sabe que você só quer vagabundar e beber. Bebe por causa da deprê, aumenta a deprê porque aumenta a dependência, tem que beber mais e vira então aquele viajante perdido no mato e andando em círculos. [...] No seu caso está sabendo muito bem qual é o ponto final do bilhete, não sabe? [...]

– E não fale mais em perdão, por favor! Uma mulher como você, mas tem sentido? ... E ainda por cima rica num país de miseráveis, [...] Uma privilegiada e se queixando, estou ficando velha! É ouvir conversa de puta que não se conforma, ih! estou feia, ih! ninguém me quer... (HN, 110).

Também Rahul rememora diálogos de Rosa e de Diogo que atestam ou acrescentam dados sobre o modo como ele encarava os “dramas” da amante:

– Rosa, Rosae. Essa sua vaidade é inacreditável. Se você conseguisse pensar menos em si mesma, entende? Não pode ser bom viver assim em estado de apoteose mental, fala tanto de Deus, já leu *Eclesiastes*? [...] *De que vale a beleza, a sabedoria, a riqueza se tudo é vaidade e desejo vão!* (HN, 32).

Na qualidade de animal de estimação, partilhando há muito o cotidiano de Rosa, o gato auxilia no delinear do seu caráter. Enquanto testemunha, este felino, antropomorfizado e reflexivo, tece, em vários momentos da narrativa, considerações sobre a sua dona. Relembra que, quando ela o encontrou na rua, era “uma atriz mimada [que] já se queixava de cansaço” (HN, 63), que o recolheu “com sua piedade” (HN, 64) e, “no seu coração sensível, [ficara] à espera de que [ele] crescesse para [o] castrar” (HN, 64). Assim, com sarcasmo, o gato relativiza a suscetibilidade da dona, uma vez que, mais tarde, ela tomou efetivamente a decisão desumana de o esterilizar.

Também é por meio desta personagem de quatro patas que se relatam as mudanças de atitude e de ânimo de Rosa, após o falecimento de Gregório, sendo

notórios o seu desleixo e o seu abatimento:

Quando ele foi embora, desinteressou-se em esconder os olhos. Deixou de sair. De telefonar, ela que vivia dependurada no telefone. Raramente ligava à filha. Para a amiga, essa Lili que a fazia rir. Os banhos mais raros. Menos creme no corpo que caiu em desgraça. Pediu à Dionísia que lhe comprasse camisolas de flanela, aquelas de gola fechada, [...] Só espaçadamente retocava os cabelos e ainda assim, quando estava na hora de Cordélia aparecer, Mãezinha querida, mas que desleixo é esse? (HN, 97).

Rahul reporta ainda comentários que ela faz sobre si – “Estou exausta, vive repetindo.

Está exausta” (HN, 101); “Atriz medíocre, mãe egoísta” (HN, 109) –; transmite confissões suas feitas nas sessões de psicanálise –

Não ia negar que quis tanto uma família e fracassou assim que arrumou uma. Mulher incompetente e profissional negligente, de que vale a vocação sem disciplina? Negligente! Ficou repetindo como se alguém a contestasse. (HN, 138)

– e relata aspetos das suas crises místicas, nas quais Gregório e Diogo desempenhavam papéis fundamentais:

Nas suas crises místicas que não duravam muito mas que eram intensas, vestia-se de branco. A cara lavada, nenhuma joia, [...] Jejuava, rezava. Falava pouco, a voz impostada. Com o mesmo fervor histérico com que recorria aos padres ela ia às cartomantes e bruxos [...]. Velas acesas. Incenso. Ele a apoiava mantendo uma certa distância mas Diogo se intrometia [...]

Mea culpa. [...] só Diogo conseguia neutralizar essa má consciência. E mesmo se rebelando e resistindo ela acabava por obedecer feito uma menininha. (HN, 127).

O excerto atesta a ascendência de Diogo sobre Rosa, já enunciada pela voz do gato-narrador, assim como a falta de senso da atriz, patente no termo “desbitolada”:

Só ele poderia recuperá-la, só ele. Não era viciado mas sabia tudo sobre os vícios, sabia principalmente tudo sobre ela, fiscalizante e rigoroso como se nunca tivesse feito outra coisa senão cuidar de mulheres desbitoladas. A clínica para desintoxicação. O regime que seguia com a submissão de uma menina apaixonada. (HN, 100).

Graças a Rahul são confirmadas igualmente as incongruências e falsidades já mencionadas da protagonista:

– Hum, sapatos novos, querida? Adoro essa cor de caramelo. [...] Depois Rosona diria a Gregório o quanto eram medonhos os sapatos da sufragete (HN, 130);

Rosona me deixou no chão e perguntou delicadamente se eu queria um pouco de leite morno, perguntou e esqueceu (HN, 140);

É falsa e é verdadeira. Café com leite, impossível separar o leite. (HN, 141).

A tendência de Rosa para agir como se estivesse no palco é referida por Renato, ao recordar uma visita que lhe fizera. Nesta ocasião, Rosa “viera mancando com suas belas sandálias e na despedida afastou-se pisando naturalmente” (HN, 230), o que o leva a concluir que a atriz fingira uma torcedura (HN, 230). Também Ananta refere que o “repertório da atriz se misturava ao das peças num caos que se assemelhava ao fundo da sua sacola onde ia enfiando tudo” (HN, 72).

A dependência alcoólica de Rosa é apontada por aqueles que com ela convivem ou a contactam – Diú (HN, 20), Ananta (HN, 85) e Renato (HN, 184) –, o que faz deste vício uma das suas marcas distintivas.

A análise dos processos caracterológicos das protagonistas dos romances lygianos ficaria incompleta se não se referisse o contributo fornecido pelos seus atos, suas reações e pela sua linguagem. Tendo os dois primeiros aspetos sido, implicitamente, abordados aquando da referência à autocaracterização e heterocaracterização, ir-se-á agora verificar até que ponto as competências linguísticas que lhe são atribuídas são importantes para a sua individualização.

Quando se atenta nas competências idiomáticas e nos níveis de linguagem que a nossa escritora concede às suas personagens, verifica-se que eles são meios auxiliares indiretos na sua categorização e particularização, sobretudo nos dois últimos romances. Na linguagem de Virgínia de *Ciranda de pedra* não foram detetados aspetos relevantes que a singularizem, pois ela não apresenta tiques nem bordões linguísticos e o seu nível de língua não difere do das restantes personagens de relevo na narrativa, já que todas elas pertencem ao mesmo meio social. Também no que se refere à protagonista de *Verão no aquário*, não foi detetada uma tipificação a nível da linguagem, tendo-se observado apenas que a sua competência linguística inclui referências latinas, termos clássicos, expressões do espetáculo dramático (“intermez-

zo”, VA, 87) e alusões a personalidades conceituadas, como Freud e François Mauriac (VA, 95), o que leva a concluir que ela possui uma ampla cultura geral. O contrário já se aplica a Marfa que, além de utilizar vocábulos e expressões usuais nos jovens da sua geração, faz uso frequente do bordão linguístico “compreende” (mais de quarenta vezes) e inclui expressões do calão no seu discurso: “Estou podre” VA, 14); “Merda!” (VA, 83, 193), idioletos que tornam mais verosímil a personagem.

Mas é em *As meninas* e em *As horas nuas* que o recurso à linguagem como meio de caracterização surge com maior ênfase. Com efeito, as três protagonistas de *As meninas* apresentam marcas distintivas a este nível. No discurso de Lorena surgem regularmente as expressões “imagine”, “é lógico”, “ai meu pai”, “me mato” e diminutivos (“pobrezinha”, “coitadinha”, “queridinha”). O recurso a expressões latinas, ao castelhano, ao inglês, ao francês e ao alemão e as alusões a Tagore ou a Tolstoi comprovam tratar-se de uma jovem poliglota e letrada.

Também Lia recorre, com redundância, a bordões linguísticos (“entende”), à gíria (“putz” e “Kaput”) e às expressões “Não sei explicar, entende?” e “é lógico”. “Camelar” (no sentido de trabalhar arduamente) e “tira” (significando “polícia”), termos comuns no falar popular, são dois vocábulos que também apontam para a sua classe social. É provável que saiba um pouco da língua germânica (M, 168), posto o seu pai ser alemão. Tipifica ainda a sua forma de comunicar, e que poderá ser um indício da sua origem social (classe média), a abreviatura de palavras (“pro”, “pra”) e o uso de calão, ausentes do discurso de Lorena, talvez por esta provir da alta burguesia, onde tais práticas linguísticas não são habituais. Também o discurso de Ana Clara apresenta marcas peculiares. As suas frases incluem, com frequência, termos populares ou de baixo calão, o que se conforma com a sua origem proletária. É igualmente um pormenor do seu discurso, a expressão “roque-roque”, o uso de

superlativos absolutos sintéticos e a expressão “podre de chique”. Por outro lado, o seu discurso testemunha perturbações psíquicas, em parte, consequência do consumo de drogas e de álcool. As onomatopeias são igualmente uma presença notada na forma de se expressar das três protagonistas, talvez devido ao facto de serem jovens e assim darem mais vivacidade aos seus discursos.

No entanto, é a protagonista do último romance lygiano que mais se destaca na forma de se expressar, o que permite pensar que a autora investiu progressivamente neste processo caracterológico. São típicas do discurso de Rosa as expressões: “Meu Pai” (cerca de vinte vezes), “querida” (doze vezes); as interjeições “Ah!”, “hein?”, “Ô”, “oh”, “ai”; os diminutivos (“pobrezinha”, “branquinhas”, “brincadeirinha”, “queridinha”); os palavrões; os estrangeirismos (*okey, tweed, gays, gauche*); latinismos; a alusão a episódios ou personagens bíblicas e a referência a personalidades históricas. São ainda particularidades do seu discurso a expressão “é tarde no planeta” (HN, 44, 104, 162) e a interrupção repentina da sua fala ou do seu raciocínio, afirmando que o que está a dizer não tem interesse ou importância: “enfim, não interessa,” (HN, 48, 57); “Enfim, não tem importância...” (HN, 102); “Não tem importância” (HN, 113); “Ah, não interessa, não sei por que estou falando nisso...” (HN, 134); “Enfim, não interessa, eu ia dizer outra coisa...” (HN, 134); “– Enfim, não interessa mais.” (HN, 147); “– Enfim, eu estava dizendo outra coisa, não interessa. A menor importância...” (HN, 156).

Alguns dos aspetos do seu idioleto são elucidativos da sua cultura; outros, como os estrangeirismos, provam que, apesar da sua idade, ela acompanha as modas linguísticas da sua classe e do seu tempo; outros ainda traduzem a sua emotividade e a sua natureza dramática, como sucede com as exclamações. Podem ser consequência do seu estado de embriaguez o recurso a expressões de baixo calão, assim como a

interrupção inesperada das frases. Esta última atitude, assaz recorrente no seu discurso, também pode ser fruto do seu estado de alma disfórico, ilustrando a desistência, a resignação e o *cafard* que pautam a frivolidade do seu quotidiano.

O espaço onde as personagens lygianas se movimentam e a sua indumentária são outros dois aspetos para os quais o leitor deverá estar atento, por também eles estarem investidos de uma função informativa: “falam” delas e por elas. Se bem que a descrição dos espaços não seja minudente nem ocupe, regra geral, uma área textual alargada, eles são indícios que ajudam na caracterização dos seres ficcionais que os habitam e que acumulam também a tarefa de enraizar a ficção no real ao permitirem a figuração do universo geográfico, social e histórico do relato. Verifica-se que, por norma, o espaço e o vestuário criam com a personagem laços significativos de conotação e de simbolização pois são, simultaneamente, 1) composições que resultam da sua forma particular de ser, condicionada por um contexto vivencial próprio e 2) sua alma gémea por refleti-la, à semelhança de um espelho.

Quando é referido que a cómoda do quarto da menina Virgínia “tinha um tom rosa encardido” e que a gaveta estava “emperrada ” (CP, 16), ou quando ela própria diz que a mobília do seu quarto tinha sido de Bruna, que lha oferecera quando ganhou uma nova, ou ainda quando se atenta no olhar que Virgínia lança ao escritório de Daniel, percebe-se que tais anotações salientam as dificuldades económicas vividas em casa do médico. A miséria e o estado de abandono deste lar são igualmente confirmados quando se alude ao elástico frouxo das meias de Virgínia ou aos seus vestidos reformados (CP, 23) que tanto a envergonham quando está com as irmãs e com os jovens que frequentam a casa de Natércio (CP, 41, 67).

A descrição do traje carnavalesco de Raíza que, na festa de fantasia se foi sujando com bebidas entornadas, suor e éter (VA, 83 e 86) e cuja alça se rompeu,

denota um clima de desvario e os excessos cometidos pela personagem. Em contraste com a irresponsabilidade e extravagância que se desprende desta forma de vestir e de se comportar, próprios de uma jovem tresmalhada, está Patrícia, sua mãe, cuja indumentária acentua a sua forma de ser serena e mesurada. Efetivamente, o seu vestuário adequa-se ao seu retrato psicológico: preferência por vestidos leves (VA, 16), por cores claras e discretas (VA, 112, 113), como ressalta da sua “blusa de percal com delicadas ramagens num fundo verde-água” (VA, 113).

Em *Verão no aquário*, importa ainda mencionar que o quarto da tia Graciana ilustra uma comunhão perfeita com aquela que o habita. Raíza refere-se a este compartimento como sendo o “mundo silencioso e escuro” (VA, 34) onde sua tia se entretém no “meio dos dourados já gastos da mobília” (VA, 34), “atulado de móveis e bibelôs” (VA, 34), cujas cortinas ostentam os estragos da passagem do tempo. Apenas as “estrias rosadas nas pregas mais fundas” (VA, 35) deixam adivinhar a cor original do seu veludo e os rasgões maiores, que foram cerzidos “com mimosos pontinhos cor-de-rosa, destacavam-se fortemente sobre o pano de um tom indefinível.” (VA, 35), tudo coberto pela “pátina do tempo”. (VA, 35). A sobrinha constata que este espaço paralisou no tempo, tal como o ser que nele vive, dizendo que “objetos e móveis pareciam não ter tomado consciência de que estavam fora de moda. E permaneciam fiéis como os adornos da Bela Adormecida [...] que sorria ainda como se o tempo, apenas o tempo tivesse passado. E não ela.” (VA, 35-36).

Também o quarto de Lorena reflete traços seus: o gosto pela ordem, limpeza e luxo. A confissão “Ah, se eu pudesse me arrumar por dentro, tudo calminho nas gavetas. Minhocações a mais.” (M, 155) prova que, para ela, manter o asseio e a arrumação da sua concha, é uma atitude que pretende compensar o desalinho interior que gostaria de ser capaz de desenlear. Por outro lado, a sua opção por vestuário

prático e desportivo – a “malha preta de balé” (*M*, 26) adapta-se à sua índole.

O ambiente sombrio do quarto de Rosa, referido nas primeiras páginas de *Horas Nuas*, “as trouxas de roupa suja” (*HN*, 13) espalhadas pelo chão, e ela própria “crucificada” (*HN*, 17) sobre essa roupa, o seu desleixo com o seu traje e com a sua higiene denotam o seu estado de embriaguez e o desânimo que a prostra. De igual modo, a confusão de objetos dentro da sua bolsa (*HN*, 72, 159) está a par com o seu caos interior e ilustra a sua incapacidade de tornar a carteira um objeto funcional.

Também a descrição do consultório de Ananta Medrado se ajusta à personalidade “de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento” (*HN*, 69). Consequentemente, havia sobre a mesa “poucos objetos e nenhum supérfluo: o telefone castanho [...] e o cinzeiro sem cinza. O relógio prateado e o bloco de notas com a caneta de prata. A peça mais imaginosa era o abajur que lembrava um olho quando aceso” (*HN*, 70). A sobriedade do apartamento de Ananta é reiterada pelo gato (*HN*, 95) e por Renato que sobre ele diz ser um

apartamento habitado. E desabitado. Tudo em ordem e nos lugares exatos como ela deixara [...]. Os livros fechados como se nunca tivessem sido abertos. [...] o divã com sua manta xadrez tão esticada que dava a impressão de nunca ter recebido um corpo na sua superfície. A rígida cadeira onde ficava e ouvia. (*HN*, 232).

Do que foi dito neste subcapítulo, pode inferir-se que a autocaracterização e a heterocaracterização são duas vias privilegiadas para a construção das personagens no universo romanesco de Lygia Fagundes Telles e que, sendo ambos processos com um grau elevado de subjetividade, o leitor terá de tirar as suas próprias conclusões, de modo a urdir o tecido definidor das personagens. Ficou ainda evidente que vários são as linhas que concorrem para a tessitura das personagens romanescas da escritora paulista. Estas vão sendo caracterizadas aos poucos, pela justaposição e entrelaçamento de diversos elementos fornecidos por várias vozes e ao longo da narrativa.

Como explica Vincent Jouve¹⁹⁵, a imagem-personagem estrutura-se entre o eixo referencial (porque reenvia para a exterioridade, contando com a enciclopédia do leitor) e o eixo discursivo (já que se constrói pelo discurso), o que certifica o papel interventivo e imprescindível da entidade lente neste processo, que deixa de ser vista como um mero recetor para ser também ela um agente na construção da narrativa¹⁹⁶.

3.5. A personagem enquanto peão de um projeto autoral

Neste tópico estudam-se as protagonistas dos romances lygianos com base na teoria de Vincent Jouve, segundo a qual a personagem romanesca atua como um peão nas mãos do escritor-xadrezista. Como se sabe, o peão¹⁹⁷ é a peça mais numerosa e menos valiosa do jogo de xadrez, mas que, atingindo o extremo oposto do tabuleiro, se transforma noutra peça de maior valia (dama, torre, cavalo ou bispo). Por ter o poder virtual de transfiguração, o peão é tido pelos jogadores como “a alma do jogo de xadrez”¹⁹⁸.

Se qualquer forma de discurso reflete um universo que não escapa a uma marca ideológica, mais ou menos acentuada, do seu emissor, o romance – forma discursiva ficcionada através da qual o autor revela uma visão pessoal do universo – não pode estar isento de ideologia, moldada por marcas históricas e pessoais, por haver, como o sublinha Vincent Jouve¹⁹⁹, “uma homologia entre as estruturas do texto e as estruturas do grupo social ao qual o autor pertence.”²⁰⁰ Na mesma linha, Michel Zeraffa afirma que “o romancista pensa o mundo e pensa-se” pelo que os meios de expressão

¹⁹⁵ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 50.

¹⁹⁶ *idem*, p. 52.

¹⁹⁷ Peão (do latim *pedo*, *pedonis*) remete para “pedestre”, sendo no jogo a peça com menos liberdade de movimentos, logo a que está mais dependente da astúcia do jogador para dela tirar máximo partido.

¹⁹⁸ Disponível em : <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Pion_\(%C3%A9checs\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pion_(%C3%A9checs))>. Acesso em: 21/07/2014.

¹⁹⁹ “*si le roman est d’abord un fait de contexte dans lequel il a vu le jour. L’époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d’une façon ou d’une autre, dans l’œuvre dont il est la source*”. *La poétique du roman*, p. 89.

²⁰⁰ Vincent Jouve, *idem*, p. 96.

que utiliza “encarnam, representam, são o seu pensamento.”²⁰¹. Nesta lógica, por intermédio das suas personagens, o escritor revela a sua visão do mundo pois, “*Choisir de parler de tel sujet plutôt que de tel autre témoigne de préférences qui, nécessairement, renvoient à des valeurs*”²⁰². Também no entender de Cristina Vieira, o ser romanesco não é um dos vários meios responsáveis pela axiologia do texto mas “o veículo privilegiado desse fenómeno”²⁰³, parecer corroborado por Yves Reuter para quem a “personagem é o pivô da narrativa, tida como um conjunto organizado, produzindo efeitos e emoções”²⁰⁴.

Este trabalho perfilha tais apreciações por se considerar que elas se adequam aos romances da nossa escritora. Sendo as suas personagens – mormente as que ocupam posição charneira no discurso – mais pensantes e problematizadoras do que geradoras de peripécias que levariam a uma progressão consecutiva e ininterrupta de ações²⁰⁵, é natural que procedam a avaliações de vária ordem, veiculando, por certo, valores, códigos psicossociais e cosmovisões que não serão estranhos à sua criadora.

Considerar a personagem um peão é ter consciência de que ela faz parte de um texto urdido pelo autor²⁰⁶, é considerá-la suporte e indício de um projeto semântico²⁰⁷, manejado por quem a criou e investida de um sentido axiológico a ser decifrado pelo leitor, quando este se coloca na perspectiva de “lente interpretante”²⁰⁸, que tem por missão construir um horizonte de expectativas semânticas, a partir no univer-

²⁰¹ Michel Zaraffa, *Personne et personnage, le romanesques des années 1920 aux années 1950*, p. 10 (tradução nossa).

²⁰² Vincent Jouve, *La poétique du roman*, p. 74.

²⁰³ Cristina Vieira, *idem*, p. 347.

²⁰⁴ Yves Reuter, “*L’importance du personnage*”, p. 19. (tradução nossa).

²⁰⁵ A propósito dos romances que exploram o universo interior apreendido por sujeitos autodiegéticos, Bourneuf refere que neles “os actos, os projectos, o passado das personagens contam menos do que as pulsões, as imagens, as impressões de que é constituído cada instante da sua vida” e que a narrativa “tende a transformar-se [...] numa espécie de caleidoscópio em que a personagem se reduz a um reflexo entre outros.” *O universo do romance*, p. 278.

²⁰⁶ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, p. 107.

²⁰⁷ Vincent Jouve, *idem*, p. 92.

²⁰⁸ Vincent Jouve, *ibidem* (tradução nossa).

so social e cultural do qual o autor participa²⁰⁹.

A convicção de haver uma intencionalidade organizativa e cognitiva na obra romanesca de Lygia, conquanto camuflada por uma génese aparentemente arbitrária e desconexa, que também abrange a criação dos seus seres ficcionais, obriga a contrariar a autora que lhes atribui existência autónoma²¹⁰. Considera-se portanto que a escritora paulista se serve das personagens para partilhar com o leitor o seu modo de ser e de estar no mundo, denunciando situações ou alertando para questões que considera importantes. Ao implicar o leitor nesse processo reflexivo, pretenderá a autora contribuir para uma mudança de mentalidades e para aprofundar o conhecimento da natureza humana. Consequentemente, mostram-se, a seguir, no conjunto dos romances em estudo, opiniões, reflexões ou críticas que, proferidas pelas personagens que construiu em décadas diferentes, podem servir àquele intento. O critério de seleção utilizado prende-se com a presença dessas questões em mais de uma narrativa, constituindo o que Vincent Jouve chama os “mitos pessoais”²¹¹ da autora.

No capítulo consagrado à vida e obra de Lygia viu-se que ela se envolveu nos problemas sociopolíticos e culturais do seu país, tentando contribuir para a denúncia de situações que aviltavam a condição humana e oprimiam sobretudo as mulheres. Em conformidade com esta postura, várias vozes romanescas pronunciavam-se sobre tais situações que ocorriam no Brasil, que, na década de 70, – quando foi editado *As meninas* – era, no entender de Cristóvão Tezza, um país

jurássico, [onde] divórcio ainda se chamava “desquite” – e condenava a vítima mulher, só ela, à desgraça social perene –, a virgindade era ainda um valor mitológico que valia uma guerra pessoal, homossexuais chamavam-se “bichas” e era preciso

²⁰⁹ Vincent Jouve, *idem*, p. 106.

²¹⁰ Opinião exposta no início do ponto 3 deste capítulo. Considera-se haver neste parecer um certo fingimento de Lygia, atitude autoral para a qual Cristina Vieira apresenta duas razões possíveis: o receio do “falhanço da personagem em virtude de uma excessiva esquematização intelectual e/ou empatia com o personalismo, sistema filosófico centrado na pessoa e na individualização” (*idem*, p. 474), em voga na primeira metade do século XX. Deve ser esta última que justifica a declaração de Lygia, considerando o destaque que deu à subjetividade e às problemáticas do “eu” na sua obra.

²¹¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p. 90.

decidir o que fazer com eles e o que dizer sobre eles, o racismo ainda se mantinha como uma atitude perfeitamente verbalizável no dia a dia, sem consequências, a família tradicional permanecia um valor moral, social e econômico poderoso e intocável, a cultura letrada circulava no máximo por um quinto da população, privilégio das classes médias urbanas e, por último, o mundo católico definia-se praticamente como a única referência religiosa com peso político na vida brasileira.²¹²

Como já foi frisado, a nossa escritora construiu as suas quatro narrativas com base em universos femininos, escolha que não é fruto do acaso, uma vez que ela não só seguiu de perto a questão feminista²¹³ – que ganhou maior relevância nas décadas de 60 e de 70, sobretudo no mundo ocidental (Europa e Estados Unidos) – mas também contribuiu para o reconhecimento dos direitos legais da mulher. O seu exemplo de vida revela que ela lutou pela igualdade de oportunidades, uma vez que optou por carreiras profissionais tradicionalmente do apanágio masculino e que algumas escolhas pessoais contrariaram as normas e os papéis sociais até então atribuídos ao género feminino, pois separou-se e divorciou-se. Enquanto mulher-escritora utilizou a sua arte para denunciar problemáticas específicas do seu género natural, muitas vezes discriminado na sociedade, visto como uma espécie de segunda categoria.

Ainda que a Bíblia atribua estatuto de igualdade a Adão e a Eva e a Igreja Católica exalte o papel da mulher através do culto mariano, a História está repleta de exemplos que mostram que, na cultura ocidental, marcadamente falocrática, não é dado ao ser feminino tratamento igualitário pelos poderes político, económico, cultural ou educativo. Disso testemunha a própria autora, em alguns depoimentos:

²¹² Cristóvão Tezza, “*As meninas: os impasses da memória*”, p. 286.

²¹³ Se bem que as origens do feminismo no Brasil remontem ao século XIX, com algumas tentativas de emancipação da mulher (a Constituição de 1891 não a excluía diretamente do direito ao voto, mas na prática não podia votar porque não era reconhecida como um indivíduo com direitos), foi Celina Viana (1927) a primeira a ver o seu nome na lista dos eleitores. Contribuiu para o avanço das reivindicações das mulheres, as greves gerais de 1917, da indústria e do comércio, que promoveram a politização da massa operária, o surgimento do Partido Comunista Brasileiro e a realização da Semana de Arte Moderna em 1922. Nas décadas de 60 e 70, apesar da ditadura, as mulheres organizaram-se e criaram vários órgãos de defesa e movimentos de promoção dos seus direitos: Em 1972, houve o *I Conselho Nacional de Mulheres* (RJ), o *Movimento Feminino pela Anistia* e a *Semana de Pesquisa Sobre o Papel e Comportamento da Mulher Brasileira* em 1975; A *Comissão Parlamentar de Inquérito* em 1977. Disponível em: <<http://atualidadesdodireito.com.br/alicebianchini/2011/02/07/a-luta-por-direitos-das-mulheres-o-feminismo-no-brasil/>>. Acesso a 27/12/2014.

Eu era reprimida, tímida em meio à imensa carga de convenções cristalizadas na época. Penso que minha libertação foi facilitada durante as extraordinárias alterações pelas quais passou o Brasil desde a minha adolescência até os dias atuais. A arrancada principal coincidiu com a estimulante ebulição notadamente a partir do suicídio do ditador Getúlio Vargas.²¹⁴

Eu era [...] uma jovem estudante de direito, de boina, com os livrinhos e tal. E completamente discriminada. Até parece que eu estou falando na idade da pedra lascada. [...] Eu lançando meu livrinho de contos *Praia Viva* na faculdade, eu sentia a discriminação. Esta discriminação fez com que quando eu publicasse o livro, eu ficasse felicíssima porque um cronista escreveu o seguinte: esta menina é estranha, ela escreve feito um homem, feito um homem barbado. Eu fiquei na maior felicidade (risos). Porque [...] este era o maior elogio – escrever como homem.²¹⁵

A convicção ancestral de que a mulher é um ser “naturalmente” frágil e propenso ao sofrimento e à dor, decorrente do seu poder de gerar vida e dos trabalhos do parto, é perfilhada por Rosa Ambrósio que nisto contraria a opinião da sua criadora:

Engravidei tão feliz, sonhando com um menino [...]. Comecei a chorar tanto quando me disseram que era menina, [...] homem sofre menos. Apanha menos. Na rua, na cama, em qualquer lugar é ele o agressor. Sem falar no parto, [...] O mundo saindo por entre suas pernas, a fenda é pequena, quantos centímetros? (HN, 134).

Na sua desvalorização da mulher, Rosa condena a legalização do aborto²¹⁶ que vê como uma ameaça ao gênero feminino, porque foi inventada uma técnica que permite identificar o sexo do feto no início da gestação e, na sua ótica, muitas mulheres optariam por interromper a gravidez caso fosse menina:

– Seria o fim do mulherio na face da Terra. [...] fizeram uma pesquisa [...] é impressionante a porcentagem das futuras mamãs que só quer filho homem, raríssimas sonham com a fêmea, [...] De posse do mistério, a mulher vai poder decidir se a gravidez continua ou não, é do sexo feminino? Pois sim Antônia! [...] Legaliza o aborto, legaliza e vocês vão ver onde é que a gente vai parar. (HN, 134).

O mesmo menosprezo pela mulher é expresso por Ana Clara que designa de “papo furado” a ideia da superioridade do gênero feminino, justificando-o ao dizer que uma cólica “já avacalha tudo” e que se “não é cólica é filho dependurado no peito”. Daí concluir que a mulher tem é de se embonecar e que a única vantagem do

²¹⁴ Lygia Fagundes Telles, *A criação literária – no princípio era o medo*, pp. 2-3.

²¹⁵ Lygia Fagundes Telles – *a inventora de memórias*. (documentário), p.s/nº.

²¹⁶ Também Lygia é contra mas por ser espiritualista, aceitando-o apenas em situações extremas (estupro ou deformações do feto). “A disciplina do amor”, p. 40.

feminino é “fazer amor sem se sujar” (*M*, 179).

Através destes pareceres, Lygia estimula a reflexão sobre a depreciação do gênero feminino, mas fá-lo de forma mordaz, mostrando que são as próprias mulheres a não se valorizarem e a serem preconceituosas, como experimentou na sua vida profissional:

No começo da minha carreira eu sentia esse preconceito bastante agudo: a desconfiança. [...] Ironia maior ainda por parte das mulheres, é curioso, mas nas minhas relações femininas sentia mais vivo esse descrédito. Essa pouca fé. [...] quando viam alguém romper a tradição e entrar numa universidade ou assumir uma profissão considerada masculina ficavam irritadas com esse desafio.²¹⁷

A violência contra as mulheres é denunciada igualmente por Rosa Ambrósio quando se reporta à atividade de Ananta na Delegacia de Defesa da Mulher:

Nunca a mulher apanhou tanto, as psicólogas mais do que as outras. Vencem na discussão porque são mesmo deslumbrantes e daí eles ficam furiosos e se vingam no braço. Quer dizer, quanto mais polêmica sutil mais olho roxo. (*HN*, 53).

Por outro lado, a tentativa de emancipação da mulher/esposa é afluída já no romance lygiano da década de 50 através da personagem Laura, que abandonou o lar para viver com o seu amante e com a filha gerada desta relação. Mas o seu comportamento não era aprovado pela sociedade, como se deduz das palavras de Virgínia, quando lembra certos comentários das freiras do colégio interno que frequentou:

“É a melhor da turma” [...]. No entanto, jamais provara das pequeninas glórias concedidas a outras que deixara para trás. É que havia certas coisas... “Parece tão dissimulada”, dizia Irmã Clara. [...] “E é filha de pais separados, houve muito escândalo”, pensavam todas. “Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito.” (*CP*, 106).

Esta realidade foi vivida duplamente por Lygia, que sofreu a separação dos pais – “meu pai perdeu tudo, separou da minha mãe, essa separação doeu muito.”²¹⁸ – e ela própria se separou do seu primeiro marido, numa época (1960) em que não havia

²¹⁷ Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 197.

²¹⁸ Lygia Fagundes Telles, *A menina*, p. s/n.º.

divórcio mas apenas desquite.²¹⁹

Letícia (*Ciranda de Pedra*) é mais uma mulher que recusou ser “mulher-goiabada”²²⁰ e escolheu uma profissão desportiva tipicamente masculina (tal como inicialmente o fez a própria Lygia), tendo também assumido o seu lesbianismo.

A libertação sexual da mulher, o seu acesso à educação superior e ao mundo do trabalho em igualdade de circunstâncias com o homem são questões presentes também em *Verão no aquário* e em *As meninas*. No primeiro romance, Patrícia é quem sustenta a família com o ofício de escritora, durante muito tempo inacessível à mulher; Marfa e Raíza são jovens com formação superior, sem inibições na sua vida íntima, com diversos parceiros sexuais e cuja mentalidade e saber-viver espelham as conquistas femininas entretanto alcançadas. No segundo, as três protagonistas ingressaram em faculdades e, quanto à sua vida sentimental e vivências sexuais, optaram por opções somente possíveis graças à abertura do quadro ético e moral do seu tempo²²¹: Lorena parece manter um relacionamento com um homem casado, embora afirme ser virgem, Ana Clara tem um amante e um noivo e a sua história de vida não deixa dúvidas de que pratica atividade sexual próxima da libertinagem. Lia possui um namorado, mas considera normal envolver-se com outros parceiros, como se depreende do episódio com Pedro (*M*, 137), que também realça a inversão inusitada de papéis, dado que foi ela quem orientou o jovem nas suas desajeitadas investidas. O espírito liberto de Lia manifesta-se ainda quando relata a sua experiência sexual juvenil com uma colega (*M*, 129, 130) e explica a Lorena, com toda a simplicidade,

²¹⁹ Lygia Fagundes Telles, *idem*.

²²⁰ Lygia Fagundes Telles, *idem*, p. s/n.º. Lygia comenta que a mãe era uma grande pianista mas não seguiu a carreira “porque não havia carreira pra mulher, para artista, a mulher era a rainha do lar”.

²²¹ À semelhança do Festival de *Woodstock*, realizado em 1969 em Nova Iorque, preconizador do ideal hippie (*Flower Power*) e que foi uma manifestação de contracultura, o Brasil realizou, em São Paulo, em 1975, (2 anos após a publicação de *As meninas*) o *Festival de Águas Claras* que contou com a participação de muitos cantores brasileiros. Este festival, que teve mais 3 edições (1981, 1983, 1984), pretendia celebrar a Paz e o Amor, apelando a um mundo mais justo e pacífico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_%C3%81guas_Claras>. Acesso em: 27/12/2014.

que escolheu o seu primeiro parceiro “a frio, como se escolhe uma escova de dentes” (M, 170) porque, simplesmente, teve vontade de “conhecer um homem” (M, 171). Face ao pasmo da amiga perante tal explicação, Lia diz que tudo foi “Simples como tomar um gole d’água” (M, 171).

As relações amorosas são vivenciadas com alguma desafetação e sem censura também no último romance da autora. A jovem Cordélia não tem qualquer pejo em assumir os seus relacionamentos com homens idosos e a sua mãe manteve um caso extraconjugal com o seu jovem secretário, tal como o fizera a mãe de Lorena que também teve um amante, Mieux, igualmente com uma acentuada diferença de idade.

Através das vivências afetivas das suas figuras, Lygia dá conta das mudanças que se iam operando na sociedade brasileira que serve de cenário às suas quatro narrativas. A monogamia parece já não ser a única opção possível e a mulher burguesa passa a buscar o prazer sexual que antes lhe era vedado. Embora persistam alguns tabus, a sexualidade é vivida sem recalcamento, o que tem a aprovação de Lygia:

A vida é tão breve, a felicidade tão rara [...] deixem as pessoas fazer o que quiserem com seus corpos! Só não gosto e não aceito vulgarização [...] a liberdade no amor deve ser absoluta.²²²

A homossexualidade, já a florada em *Ciranda de pedra*, surge problematizada com maior abertura nos outros romances lygianos: em *Verão no aquário*, através da personagem Anjo (VA, 28, 29); em *As meninas*, através de Lia (M, 135) que viveu uma relação homossexual e que advoga que a “gente tem que amar o próximo como ele é e não como gostaríamos que ele fosse.” (M, 238); em *As horas nuas*, através de observações de Rosa (HN, 17) e da experiência homossexual rememorada pelo gato Rahul (HN, 30). A aceitação da diferença expressa por várias personagens espelha o ponto de vista de Lygia, como se vê neste excerto de uma entrevista:

o ser humano é misterioso, eu respeito o mistério de cada um como espero que

²²² Lygia Fagundes Telles, *Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles*, p. s/n.º

respeitem o meu mistério. Eu não admitia. Na faculdade [...] eu tinha colegas que supostamente eram gays e tal, eu sentia o preconceito e eles sofriam, [...] nunca tive preconceito nenhum com relação a nada, nem mulher, nem homem.²²³

O consumo de drogas é outro tópico presente nos romances em estudo. Em *Verão no aquário*, Marfa e Raíza recorrem a elas, de vez em quando, mas, dos seus discursos, infere-se que estão conscientes das consequências de um uso descontrolado e mostram inclusivamente uma preocupação recíproca relativamente ao seu consumo (VA, 21, 66). Em *As meninas*, a questão sobrevém com maior incidência pelo facto de Ana Clara ser toxicodependente, estando alguns dos capítulos construídos em redor das suas experiências alucinogénias, na companhia de Max, o seu namorado traficante. O facto de a jovem ter falecido devido a uma *overdose* pode ser lido como um desfecho inevitável. Os estupefacientes são ainda assunto de reflexão crítica de outras personagens, entre as quais Lia, que se reporta ao problema também na sua dimensão social (M, 146, 167). Em *As horas nuas*, a problemática é abordada por Rosa quando se refere à situação específica da juventude, afirmando que há cada vez mais meninas viciadas (HN, 133).

Nestas três narrativas também as personagens comentam o contexto político do Brasil e, em geral, tecem críticas a esse respeito. Marfa resume a situação (VA, 74) e aponta para a iminência de uma revolução. Já se viu que *As meninas* é um romance escrito em plena ditadura militar, que nele está presente não só como cenário mas também pela inclusão da carta-depoimento de um preso político (M, 148, 149), pelas atividades clandestinas de Lia (M, 118) e pelo seu relato dos horrores cometidos contra seus companheiros de luta. Em *As horas nuas*, a alusão ao sucedido a Gregório leva, de novo, à delação das prática atrozes contra os presos políticos, durante o período ditatorial, das marcas psicológicas deixadas pela repressão exercida (HN, 70) e do exílio forçado (HN, 139, 140) a que se viram obrigados muitos brasileiros –

²²³ Lygia Fagundes Telles, *A menina*, p. s/n.º.

período e situações que Lygia viveu de muito perto, como se afluorou no capítulo 1.

As discrepâncias entre ricos e pobres é outra das temáticas recorrentes. São vários os seres ficcionais que sobre isso se pronunciam, enunciando claramente uma crítica ao sistema capitalista. Raíza acha os burgueses “uns farsantes todos com seus comportamentos tão falhos e ideias tão infalíveis.” (VA, 49) e, segundo Fernando, pertencem a uma classe que se coloca à margem dos problemas, que fica “de lado, como sempre, olhando.” (VA, 49). É interessante notar que este afastamento voluntário e intencional, face à realidade, é ilustrado em três romances lygianos, pela praxis de algumas personagens: Raíza assume preferir observar o espaço humano e físico circundante do alto do seu sétimo andar sem “repugnância nem piedade” (VA, 75); Lorena refugia-se no seu quarto-concha, uma vez que lá “fora as coisas podem estar pretas mas [ali] tudo é rosa e ouro” (M, 60) e Rosa Ambrósio decide não ver televisão nem ler jornais para não ter de se confrontar com as misérias que devastam o mundo. Lia denuncia o fosso cada vez mais acentuado entre ricos e pobres, a falta de ação dos intelectuais burgueses (M, 19, 20) e a decadência em geral da burguesia (M, 78) e Diogo censura Rosa por estar sempre a lamentar-se, considerando-a uma privilegiada, já que é uma mulher rica “num país de miseráveis” (HN, 110). Aqui também se acham ecos do pensar de Lygia que diz ser o seu tempo de “boçalidade”:

Sempre tivemos o grão da violência em nós, mas agora ele se está tornando monstruoso. Abro o jornal e está escrito “MST organiza saques no Nordeste”. Eu sou contra os saques. Mas quando você está com fome, quando você tem dez filhos em casa gritando que querem comida, você vai e saqueia. O que resta? A violência está em quem saqueia? Eu diria assim: a fome, sim, é um estado de violência.²²⁴

Também a esfera do sagrado ocupa o pensamento e a vida de diversas personagens. Em *Ciranda de pedra*, Virgínia e as irmãs estudaram num colégio religioso e são narrados incidentes que denunciam situações de falta de humanidade e de bonda-

²²⁴ Lygia Fagundes Telles, *Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles*, p. s/n.º. (MST: Movimento dos trabalhadores sem terra).

de por parte das freiras. Recorde-se o episódio sobre Luciana e sua irmã (CP, 72) ou a separação forçada de Virgínia e de Ofélia, imposta pelas Irmãs que viam no seu relacionamento mais do que uma simples amizade inocente (CP, 109). Em *Verão no aquário*, André é um jovem seminarista que não encontra a força suficiente na fé para ultrapassar as suas crises existenciais e o salvar do suicídio. Marfa reside num colégio religioso e dos seus comentários sobressai igualmente uma certa crítica à hipocrisia de alguns dos princípios advogados pelas Irmãs (VA, 143). Testemunha a pluralidade religiosa da sociedade brasileira a referência de Letícia à igreja metodista (CP, 152) e às diferenças que nela se acham relativamente à católica. Em *As meninas*, a fé cristã convive com outras crenças – Lorena consultava cartomantes (M, 72, 121) – e coloca-se a hipótese de os padres poderem casar, bem como a da sua intervenção social. A voz mais crítica é a de Lia que se opõe ao casamento de sacerdotes, por considerar que os homens de Deus têm de ter “a mente limpa” e “estar inteiro[s]”, não podendo ser “mais-ou-menos padre” (M, 133), o que, na sua ótica, só é possível, mediante uma entrega incondicional às causas da Igreja. Lia também censura os padres que se “apoltronam” (M, 166), elogiando os que intervêm ativamente na sociedade, como é o caso de Frei Cristóvão (M, 133) que tenta ajudar as jovens que vivem da prostituição. Em *As horas nuas*, Dionísia frequenta uma igreja que não é a católica (HN, 55) e algumas personagens não são crentes. Gregório “não acreditava em padres” (HN, 16), o mesmo acontecendo com Diogo, embora tenha convocado um progressista “padre de *jeans*” (HN, 16) para encomendar o corpo de Gregório. Segundo Rosa, o marido “não acreditava em Deus mas parecia completamente impregnado Dele” (HN, 18), diz que “na sua natureza mais profunda era um espiritualista”, mas “desprezava o ritual religioso da morte” (HN, 51).

Das vivências destas personagens com o Sagrado, observa-se que o credo é

vivido de múltiplos modos, que há uma aceitação e uma convivência pacíficas entre diversas manifestações de fé, possível numa sociedade plural e tolerante na área do religioso, como se pensa ser a brasileira e que traduz igualmente a defesa do direito à diferença advogada pela autora. A presença tão notada da temática religiosa pode estar relacionada com as suas experiências pessoais. Efetivamente Lygia teve uma formação católica, fez a primeira comunhão, estudou em colégios de freiras e pensou mesmo em se tornar uma delas. Cedo, porém, deixou de ser uma praticante, embora continue a acreditar em Deus. Critica a igreja católica pelo desleixo dos seus rituais que diz ser uma das causas do afastamento dos fiéis, a que se soma a difusão de outras igrejas mais pragmáticas.²²⁵ Afirma ser também uma espiritualista²²⁶ e acreditar na reencarnação²²⁷, aspetos presentes nos seus romances.

Tendo mantido deste tenra idade uma relação próxima com a escrita e com a literatura, era de prever que Lygia as tornasse *topoi* dos seus quatro romances, surgindo enquanto objeto de referência, de produção e de reflexão das personagens. Obras e autores são citados por fazerem parte das preferências literárias das protagonistas, tendo-se já verificado ser um indício que auxilia na construção do seu retrato psicológico. Para além de acentuar a verosimilhança da ficção, por serem reais, os autores e textos citados abrem, por via da intertextualidade, o leque semântico dos próprios romances ao se conectarem a signos informativos exteriores ao universo textual, fenómeno que conta com um leitor ideal, ao qual se atribui uma enciclopédia também ela ideal, que lhe permitirá atualizar essas concatenações.

Mas a literatura não surge apenas como matéria de leitura das personagens. Ela é, para algumas delas, um projeto de realização pessoal. Raíza anuncia que irá escrever uma peça dramática (VA, 70); Lorena quer escrever mais tarde as suas memórias

²²⁵ Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, p, 43.

²²⁶ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

²²⁷ Lygia Fagundes Telles, (entrevista sem título concedida a José Castello em 15/10/2011), p. s/n.º.

(*M*); Lia (*M*) escrevia um romance, mas rasgou-o, por não lhe reconhecer qualquer valor e propõe-se substituí-lo pela escrita de um diário; Rosa Ambrósio (*HN*) pretende redigir as suas memórias, começando por registá-las num gravador, e Renato confessa que o seu sonho era ter sido um escritor de obras policiais (*HN*, 177). Para outras é um ofício que garante a sua sobrevivência económica: em *Verão no aquário* Patrícia é escritora e Raíza faz traduções em colaboração com a prima Marfa.

Tornar a ficção matéria de si mesma, usando as criaturas de papel, quer para comentar modos de construção do texto ficcional ou tendências literárias, quer para expor questões adjacentes à escrita, como a importância e o sentido das palavras ou dos grafemas, evidencia a modernidade de Lygia que, com isso, dá conta das mudanças que ocorriam no fazer literário e questiona a atualidade e o valor de certas normas e preceitos tradicionais de composição literária. Problematizar a escrita acentua a sua natureza mutante, realça a percepção da força expressiva da linguagem e da sua construção significativa sincrónica. A inclusão destas temáticas nas narrativas lygia-nas legitima que se fale de metalinguagem e de metaliteratura, pois, em alguns dos seus fragmentos, a linguagem e a literatura deixam de ser meros meios de expressão para ser simultaneamente um fim da própria criação literária. Já no seu primeiro romance está presente a reflexão sobre a linguagem (neste caso, entre a existência de uma norma que nem sempre é respeitada no registo oral) e sobre alguns preceitos literários, pela voz infantil de Virgínia, quando ela tem de elaborar um texto escrito intitulado “Descrição de uma família”:

“A gente fala *família* mas escreve *família*.” Havia ainda uma porção de palavras assim... [...] Podia escrever sobre um homem do campo voltando para casa, a enxada no ombro, contente porque sabe que à sua espera estão a mulher e os filhos. Na realidade, o homem devia ser esfarrapado e sujo, cercado de crianças barrigudas e piolhentas, mais encardidas do que um tatu. Mas não usava escrever sobre gente assim, nas composições todos tinham que ser educados e limpos (*CP*, 30).

Contrariando a ingenuidade natural das crianças, o pensamento da protagonista

patenteia uma maturidade reflexiva que supera o seu nível etário, quando anota discrepâncias efetivas entre a expressão oral e a ortografia. Também realça o desajuste da literatura ao mundo real. As suas considerações podem ser entendíveis como o eco do pensamento da autora e reafirmam o caráter distinto e não correlativo destas duas realidades e o divórcio entre a prática literária vigente e a realidade factual, já que, de acordo com as normas literárias dominantes, a literatura devia versar sobre o belo e o sublime, sendo inconcebível tematizar o povo e a sua realidade feia e pobre.

Em *Verão no aquário*, em diferentes passagens problematiza-se o próprio fazer literário, sendo explícita, uma vez mais, a crítica à dissociação entre texto ficcional e a realidade. Assim se entendem as reflexões de Fernando e de Raíza sobre as personagens de Patrícia que acusam de não serem criadas à semelhança dos seres reais, de possuírem uma aura supra-humana e de não serem assim imagens fiéis do Homem contemporâneo, nem traduzirem as problemáticas que o preocupam:

“Duração eterna, laços indissociáveis e outras coisas igualmente melancólicas ficam para as personagens dos livros de sua mãe” acrescentou ele com um sorriso. “Umas mulheres tão maravilhosas... Alimentam-se de mel e orvalho, são possuídas nos bosques por uns homens mais maravilhosos ainda, tudo assim tão nobre, tão espiritual. Sei, mas a gente também tem um tubo digestivo” (VA, 24).

A mesma crítica é reiterada por Raíza quando se refere, uma vez mais, aos romances de sua mãe e, refutando-os, enuncia como seria o seu texto dramático idealizado:

– E vou também escrever uma peça [...] que se passa num banheiro, você sabe, as conversas mais íntimas, as confidências mais importantes a gente faz no banheiro, é o lugar ideal para as confissões... [...]

– Os seus heróis não frequentam o banheiro, imagine que banal! Mas os meus não saem dele, ou melhor, podem sair mas logo entram outros em seguida, há uma reunião na casa, o banheiro está concorridíssimo. Então o mulherio entre e sai e nesse ir e vir a história vai-se encadeando. Os anti-heróis. O pedaço mais chocante é quando entre um tipo com a namorada e se fecha lá dentro, a mulher enciumada tem que arrombar a porta... Uma loucura. Eu sei que você não gosta de chocar o leitor mas minha escola já é outra. (VA, 70).

O que este excerto põe em confronto são duas escolas literárias distintas: a tradicional (representada pela literatura de Patrícia), que explora temáticas sublimes,

majestosas e excepcionais em torno de heróis também eles sublimes, majestosos e excepcionais, e a emergente (defendida por Raíza), que convoca para a literatura a própria vida no que ela tem de bom e de mau, de belo e de grotesco, com a exploração de temas do quotidiano e de seres triviais, comuns, os chamados anti-heróis, por se oporem aos seres exemplares que mobilam a ficção de tendências românticas. O ponto de vista de Raíza pode ser entendível como uma *mise en scène* da própria escrita de Lygia, pois defende processos e opções colocados em prática por ela nos seus romances. Numa das suas entrevistas, a escritora paulista afirma que “a visão ideal do positivo e do negativo compartimentado e distanciados um do outro não existe” e que seria “uma má intérprete se [se] fixasse apenas no belo e no risonho”.²²⁸

A discussão sobre a tipologia convencional das personagens ficcionais reaparece em *Verão no aquário*, com Raíza quando declara que “queria agora traduzir uma história bem simples, onde o personagem é um eletricista. Por que é que um eletricista não pode ser herói?” (VA, 170). Esta pergunta retórica traz, de novo, à tona a mesma problemática, demonstrando, uma vez mais, que o proletariado, representado pelo eletricista, não é assunto literário usual.

O termo “literatura” sinónimo de “mentira” surge num diálogo de Patrícia com Raíza, por três vezes –

– Então você está uma ruína? Literatura, filha [...] Quero ver essa *ruína* assim que encontrar um novo amor” [...]

– Não, mamãe [...] não quero mais amar. [...]

– Literatura ainda. Daqui a pouco você me dirá que a carne é triste e que já leu todos os livros, todos!... Literatura, filha, porque na verdade você leu pouco, sabe? E a carne até que não é tão triste assim. (VA, 208).

– reconhecendo-se assim o carácter ficcional e o fingimento inerentes à escrita artística. Contudo, o vínculo genésico que une autor (ser real, extratextual) e personagens (criaturas irreais, textuais), bem como a relação de semelhança entre aquelas entida-

²²⁸ Lygia Fagundes Telles, “A loucura é essencial”, p. 45.

des, embora pertencentes a universos distintos, está patente nesta fala de Raíza:

– Mas titia, basta ler os seus livros... Em cada personagem há um pouco dela nessa ânsia de solidão, nesse desejo de fuga, todos se debatem em meio de armadilhas, ciladas... A luta é sem descabelamentos, certo, mas por isso mesmo ainda mais desesperada. Prisioneiros, titia, ela e eles, todos prisioneiros muito distintos, distintíssimos. Mas prisioneiros. (VA, 111).

Este fragmento comprova que a ficção tem origem, com maior ou menor proximidade, em experiências pessoais do autor (do mundo tangente ou do onírico) que se inspira em caracteres seus conhecidos ou até mesmo em características pessoais para compor as suas personagens. Nesta ótica, o romance torna-se num instrumento de desmultiplicação do seu autor, num processo simultaneamente de autorreflexão (dobrado sobre si mesmo) e de motor social, já que expõe cenários que deverão permitir uma tomada de consciência por parte do leitor, com o fim último de o induzir a agir e, assim, a arte poder colaborar na transformação social, o que se ajusta à perspectiva assumida pela escritora paulista:

eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo. Nesse ato de me desembrulhar, faço do próximo, meu cúmplice, meu parceiro. Tenho vontade de trazer este leitor até onde estou e na realidade nós somos parecidos, temos os medos, as esperanças.²²⁹

A crítica aos heróis perfeitos e a certa tipologia de personagens ressurge no mesmo romance, de novo, pela voz de Raíza:

Marfa traduzia bem, mas era preciso rever com cuidado porque de vez em quando ela carregava demais no tom de um ou outro impropério que porventura a personagem deixava escapar. “O palavrão tem que estourar na hora certa”, disse-me ela. Mas é uma senhora inglesa que está falando! Eu ponderei. [...] Aparar as arestas. Pontuar. Pentear, enfim, a história da moça que nessa altura ainda não sabia se devia ou não fugir com o herói. Mas quem se interessa por isso? [...] Havia heróis em excesso nos livros, virgens e heróis capazes de resistir às mais duras provas. (VA, 32).

Nesta citação fica claro o labor literário de filigrana, com vista ao aperfeiçoamento do texto e à necessária adequação da linguagem às personagens e ao seu contexto. E, mediante outra pergunta retórica, questiona-se também certas temáticas literárias que

²²⁹ Lygia Fagundes Telles, *A memória e a invenção*. p. s/n.º.

já não se adequam nem às mentalidades, nem às realidades entretanto vivenciadas.

Ora os pontos de vista aqui defendidos vão de encontro às opiniões da escritora paulista que, sobre a relação da literatura com a vida, afirma ser obrigação do escritor testemunhar o seu tempo²³⁰, o que, implicitamente, reconhece o valor social da ficção. Acerca do processo criativo, considera-o fruto de uma colagem – “um pouco do que vivi, do que me disseram, das observações atentas”²³¹, reforçando a relação entre a realidade e a literatura, sendo aquela o móbil principal da sua escrita. Por exemplo, ao explorar em *As meninas* três protagonistas e não apenas uma, talvez um dos objetivos da autora terá sido mostrar três formas de ser diferentes da mulher, no período da ditadura, para assim desmultiplicar a visão social e política dessa época.

Da leitura de *As meninas* fica que a literatura, enquanto ficção, sem representação fiel da realidade, é igualmente desacreditada e desvalorizada. Na abertura da narrativa, Lorena refere-se, de forma depreciativa, ao romance iniciado por Lia que pensa estar demasiado sublimado, logo, desadequado à realidade (*M*, 13). Mais tarde, a sua autora diz tê-lo destruído e justifica a sua decisão, explicando que há demasiados livros inúteis, que a ficção deixou de ter importância (*M*, 29) e que pensa escrever um diário, por ser mais simples e mais despojado: “Um diário honesto. Enxuto, contando meu trabalho sem glória, sem nada.” (*M*, 139). A opção por este subgénero pode ter a sua razão na predominância de elementos factuais, já que o seu principal intuito é o registo, por um narrador autodiegético, de eventos e vivências quotidianas, embora seja possível encontrar nesta tipologia textual a ingerência da fantasia, sobretudo nos de vocação mais literária²³².

Lorena também declara que, quando for mais velha, escreverá as suas memó-

²³⁰ Lygia Fagundes Telles (entrevista sem título concedida a José Castello em 15/10/2011), p. s/n.º.

²³¹ Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, p. 7.

²³² “a forma do Diário, diminuindo consideravelmente o desajuste entre o escrito e o vivido, procura traduzir as incertezas e a evolução duma consciência imersa no quotidiano”. Bourneuf, *O universo do romance*, p. 247.

rias (*M*, 157), subgênero de características autobiográficas, que mantém laços de proximidade com o mundo real, ao ter por intuito fixar factos passados, vivenciados ou observados, por um narrador autodiegético. Na sequência desta confissão, a personagem aborda uma questão pertinente acerca do que opõe o pensamento (atividade intelectual) à escrita (fixação da atividade pensante) e que, na sua ótica, é uma contrariedade: “– O chato é que o pensamento delirante, tão lindamente desgrehado acaba penteadíssimo. Triunfo das normas de conduta.” (*M*, 157). Com este desabafo, aparentemente ingênuo, Lorena traz para a cena de reflexão, assuntos assaz pertinentes acerca das propriedades do pensamento e da escrita: realça como características positivas do ato de pensar, o entusiasmo e a anarquia que lhe são inerentes (“delirante, lindamente desgrehado”) e apresenta a escrita, como um processo normativo que tem por missão alinhar com lógica, no eixo sintagmático, esses mesmos pensamentos desarrumados. Ora, o que está aqui se refere é precisamente o trabalho de qualquer escritor que, com a escrita, sujeitando-se às regras do sistema linguístico adotado, tenta dar uma sequência coerente e coesa aos pensamentos que emergem espontaneamente, aos atropelos, sugestionados por estímulos internos ou fatores ambientais: assim sucede nos romances da autora paulista que versam sobretudo sobre as vivências interiores das suas personagens, com maior evidência nos três últimos, onde se insistiu na utilização de narradores de primeira pessoa.

Em *As horas nuas*, Rosa Ambrósio também pretende escrever as suas memórias, mas, a forma como projeta fazê-lo, deixa antever que não será uma obra fiel ao vivido já que, se seguir a sugestão da amiga Lili, não irá escrever “o avesso mas só o direito das coisas” (*HN*, 48), isto é, apenas narrar o que faça dela uma “Winner” (*HN*, 48). Esta confissão prende-se intimamente com as bases deste subgênero literário pois, como refere Bourneuf, volver ao passado para o reviver hoje só é possível por

via da memória que sempre deforma, conscientemente ou não, os acontecimentos.²³³

É interessante notar que a autora também produziu textos de caráter confessional, memorialista ou autobiográfico, tais como, *Durante aquele estranho chá*, *Conspiração de nuvens* e *Passaporte para a China*.

Introduzir no debate temas atinentes ao funcionamento da própria linguagem afigura ser outro dos propósitos subliminares do projeto literário de Lygia Fagundes Telles, uma vez que tópicos de teor linguístico são recorrentes nas suas três últimas narrativas. As cogitações formuladas pelas suas personagens sustentam-se em teses dos estruturalistas que, tentando apreender o modo de funcionamento das línguas, começaram a estudá-la num ponto de vista sincrónico em vez do diacrónico, como foi prática corrente dos seus antecessores, mais preocupados em observar as evoluções ocorridas ao longo dos tempos do que as regras da sua génese. A partir de Saussure, a linguagem humana passou a ser considerada um sistema duplamente articulado. Assim, a consciência de que a língua tem uma natureza combinatória, duplamente estruturada, na horizontal (eixo sintagmático) e na vertical (eixo paradigmático) subjaz a certas reflexões formuladas nas narrativas.

A percepção de que a “palavra” (signo linguístico) tem dupla face (significante e significado) e que ela ganha em fragilidade quando não é investida de sentido pode entrever-se na seguinte reflexão de Raíza: “Eram palavras ocas, sem raiz, um pouco mais que eu as apertasse e se quebrariam como as bolas do pequenino pinheiro de Natal” (VA, 45), ou no trecho seguinte, no qual se realça que as palavras perdem a sua eficácia quando não são injetadas de significado ou quando apenas são meros invólucros, sem conteúdo, o que anula a efetiva comunicação:

Era chegada a hora em que as palavras se desgarravam sem nenhum controle, livres. E

²³³ “O mesmo acontecimento, relatado pela mesma personagem em momentos diferentes da sua vida, já não é reconhecível, porque o ponto de referência do narrador move-se continuamente: a reperspectivação do passado é continuamente modificada.” Bourneuf, *idem*, p. 249.

era bom vê-las assim em pleno voo, nunca o gesto nefando de prendê-las pelas asas e espetá-las como se espeta borboleta. Minha mãe gostava de colecionar palavras, há anos que as colecionava cuidadosamente: eram todas belas e cheiravam a dicionário, perfeitas por fora, mas só a casca intacta desde que por dentro já não havia mais nada, Estão ocas, mãezinha! gritei. (VA, 84).

Para Lygia “a arte é uma busca e a marca constante dessa busca é a insatisfação”, pelo que diz ser “preciso pesquisar, se aventurar por novos caminhos, desconfiar da facilidade com que as palavras se oferecem”, aconselhando os jovens escritores a não desprezarem o estilo e a terem em consideração a lição contida nuns versos de Carlos Drumond de Andrade –

Chega mais perto e contempla as palavras / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta/pobre ou terrível que lhe deres: / Trouxeste a chave?²³⁴,

– concluindo que, apoderar-se dessa chave, não é assim tão simples!

O reconhecimento do desgaste das palavras leva à anulação da sua função comunicativa, por perda do seu valor significativo, aplica-se à forma de sentir da geração jovem representada em *Verão no aquário*: uma geração extraviada, contestatória dos valores e das orgânicas tradicionais, que refuta a sociedade de aparências e a linguagem social vigente, que procura descobrir o sentido profundo da vida e, assim, deixar de intuir a existência como um total absurdo.

O convencionalismo da linguagem e a necessidade dos utentes dominarem os códigos pelos quais se rege a sua comunidade falante estão subjacentes, por exemplo, na pergunta de Raíza sobre o significado do termo “mancebo” (VA, 84), o que prova o caráter dinâmico do léxico, uma vez que o desconhecimento do sentido do vocábulo pela jovem se explica por ele ter caído em desuso.

Em *As meninas* Lorena discorre sobre algumas letras do alfabeto:

Estava tão contente pensando só em letras e de repente elas foram se compondo, tão perigosas quando se juntam. Mas na raiz são descomprometidas. Umas crianças, A, B, R, M, O... Tão raro o X. Em declínio, o Z, rei desmemoriado, o irmão gêmeo S com a

²³⁴ Lygia Fagundes Telles, *Você sabe o que uma famosa escritora disse para outra?*, p. s/n.º.

astúcia de um usurpador. [...], as letras também levam facadas no ventre, tiros no peito, socos, agulhadas, coices – também as letras são atiradas ao mar, aos abismos, às latas de lixo, aos esgotos, falsificadas e decompostas, torturadas e encarceradas. Algumas morrem mas não importa, voltam sob nova forma, como os mortos. (*M*, 70)

Também Lygia faz interpretações a respeito da letra *Y* do seu próprio nome, dizendo que esta “é a boca aberta do abismo”. Conta ainda que uma vez perguntou à mãe se podia escrever o seu nome com *i* porque seria mais fácil, tendo a resposta sido negativa. A mãe “Não soube explicar mas tinha que ser assim.”²³⁵

Não ficando pela leitura de superfície, vê-se que, nestas simples cogitações sobre os grafemas, está implícita a consciência de que eles, conquanto sejam desprovidos de qualquer significado enquanto unidades isoladas, ganham poder quando se agrupam, por, em conjunto, construírem um signo com sentido. As considerações da personagem Lorena sublinham ainda o poder sugestivo que o desenho gráfico das letras pode ter na atribuição de um sentido, o que, de novo, salienta a criatividade e a subjetividade inerentes à linguagem humana e frisa o caráter arbitrário da aliança que une um significante a um significado. O trecho tem ainda o mérito de salientar o mau uso que, por vezes, o Homem faz das letras (entenda-se as palavras) quando não as respeita, as emprega indevidamente ou pretende aniquilá-las, tornando-as proibidas, como sucede, por exemplo, em regimes políticos ditatoriais ou temas tabus, problemáticas frequentemente exploradas no campo poético²³⁶.

As considerações finais de Lorena, inclusas no trecho acima transcrito, celebram porém a propriedade regeneradora da língua, cuja própria natureza e força lhe permitem adaptar-se, resistir e sobreviver às novas contingências.

É ainda graças a meditações desta personagem que são retomadas algumas ideias já apresentadas sobre a língua. Ela volta a evidenciar a natureza combinatória

²³⁵ Lygia Fagundes Telles, *Mysterium*, p. s/n.º.

²³⁶ A título exemplificativo, citam-se os poemas "Certas palavras", de Carlos Drummond de Andrade, "Com fúria e raiva", de Sophia de Mello Breyner Andresen, e "As palavras", de Eugénio de Andrade.

dos fonemas, o jogo de adição que subjaz à formação de palavras e o brincar com os sentidos dos morfemas em palavras compostas, como se viu com a formação da palavra “joanete” em “Joana”+ “netos” (M, 17). As mesmas ilações se retiram do pensamento de Lia quando brinca com os grafemas que compõem a palavra Argélia:

Com a ponta do dedo, ao invés de Argélia, escreveu Algéria, pensando em Alger. No vidro esbranquiçado pelo hálito [...] se transferisse o *e* para junto do *l*, Algéria ficaria sendo *alegria*. (M, 140).

Em *As meninas*, Lorena faz referências aos que preferem uma linguagem intrincada e obscura a uma escrita clara, mais conforme à simplicidade das letras –

os entendidos querem opacidade na linguagem, uma certa névoa confundindo sutilmente a silhueta das palavras. Biombos nas entrelinhas [...] o mistério das letras. E as letras sem mistério em pleno coito com o Demônio. Há orgasmo? O Demônio vai e vem por linhas tortas. (M, 103).

– crítica que poderia perfeitamente ser proferida por Lygia Fagundes Telles. Referindo uma relação concupiscente das letras com o demônio, Lorena recorda, que, sob uma escrita aparentemente singeleza e *naïf*, se podem encobrir propósitos subreptícios, devido ao valor simbólico e às múltiplas leituras que a linguagem pode suportar, convertendo a palavra num instrumento de luta, de salvação, de condenação²³⁷, ou de aprendizagens como é o caso das palavras de Lygia.

Em *As horas nuas* recupera-se a noção de que as palavras resultam de um exercício de composição, de que a sua grafia pode evocar o seu significado e de que a origem etimológica pode ser útil para se descortinar o sentido do vocábulo, como o ilustram estas duas reflexões de Rosa acerca das palavras “teorema” e “problema”:

²³⁷ A História está repleta de exemplos de escritores que sofreram por terem exposto nas suas obras as suas convicções políticas, quer no Brasil – Renato Tapajós (1977), devido ao seu livro *Em câmara lenta*, Ferreira Goulart (preso e exilado em 1968), Gregório de Mattos (preso e deportado em 1964) –, quer noutros países: José Saramago auto-exilou-se (1991) após o governo português ter censurado *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*; Federico García Lorca foi fuzilado pelas tropas do general Franco (1936); Salman Rushdie teve a cabeça a prêmio por Khomeini devido à publicação do seu romance *Os versículos satânicos*. O relatório da organização de escritores, apresentado na Feira do Livro em 2010 em Frankfurt, “aponta quase 600 casos de prisão, ataques e assassinatos de escritores no primeiro semestre de 2010 – e isso sem ter a pretensão de ser exaustivo” Disponível em: <<http://www.dw.de/pem-club-divulga-relat%C3%B3rio-sobre-persegui%C3%A7%C3%A3o-a-escri-tores/a-6098838>>. Acesso em: 19/01/2014.

Ele dizia *teorema* ao invés de *problema*, teorema é mais leve. E tem Deus na raiz, Teo. (HN, 18)

A palavra problema afunda, teorema flutua, hein?! E tem Deus na raiz (HN, 108).

Dado que a nossa escritora assume, sem rodeios, que o seu “objetivo é a condição humana”²³⁸, é expectável que abundem problemáticas cujo epicentro seja o próprio “eu”, conferindo às suas narrativas uma dimensão atemporal e a-espacial. Tendo em conta as protagonistas dos quatro romances facilmente nelas se divisam propriedades idênticas, apreensões e formas de agir semelhantes que, sendo recorrentes, parecem refletir o quadro ideológico da escritora²³⁹. Tipificando o seu fazer literário, tais aspetos são provavelmente os que, em primeira instância, definem a natureza humana – o *topos* aglutinador da sua produção romanesca.

Conquanto vivendo em décadas diferentes, mas consecutivas, da História do Brasil e não se enquadrando todas no mesmo nível etário, Virgínia, Raíza, Lorena, Lia, Ana Clara e Rosa Ambrósio são seres desajustados da realidade, que não estabelecem uma convivência pacífica e harmoniosa com o seu meio e a consciência desta inadaptação gera-lhes desconforto, infelicidade, constrangimentos diversos que procuram minimizar recorrendo a vários subterfúgios.

A atribuição de características afóricas – que Cristina Vieira²⁴⁰ considera ser uma prática usual na literatura existencialista e no *nouveau roman* – é igualmente um processo que conflui para o desconforto pessoal, pois as protagonistas não se têm em boa conta, não reconhecem em si qualidades, recriminam-se, revelam falta de autoestima, o que as atira para um estado de apatia e para uma rotina repetitiva, de alheamento e de esterilidade produtiva. Desgostadas e infelizes, elas retraem-se, dobram-se sobre si mesmas, mergulhando na sua interioridade e, assim, iniciam um outro tipo

²³⁸ Lygia Fagundes Telles, *A memória é invenção*, p. s/n.º.

²³⁹ Perfilha-se da opinião de Bourneuf que sublinha serem poucos os romances desprovidos de teses, sejam elas implícitas ou explícitas. *O universo do romance*, p. 233.

²⁴⁰ *Idem*, p. 457.

de inquietação, esta de natureza mais existencialista. Movidas por uma atividade reflexiva explosiva, as personagens aspiram a todo o custo encontrar, no seu âmago, as respostas que lhe falham no exterior. Dissecam as suas entranhas na tentativa de aí acharem a chama que as acalente, de novo, a prosseguir caminho, razões que as levem a reganhar o orgulho e a crença em si mesmas, que validem as suas vidas ou que justifiquem os trabalhos diários. Esta demanda de um sentido para a vida pode levar ao questionamento da fé e do sagrado em algumas das personagens.

Através das entrevistas da autora, constata-se que também ela partilha de alguns destes mal-estares e das interrogações sobre o “ser e estar aqui”. A ambiguidade, dominante nas protagonistas, é também perfilhada por Lygia²⁴¹, que a considera uma característica das pessoas do seu signo – Áries:

Num mesmo dia posso ir da maior alegria para a maior fossa e sem motivo importante que desencadeie esse meu estado. Enfim, a solução é usar a côr do signo – o vermelho – e esperar que o *cafard* passe.²⁴²

Com uma índole oscilante e de extremos, confessa ficar exausta na luta diária, que, no entanto, considera ser boa, estimulante, saudável, uma “luta vital, existencial”.²⁴³ Lygia também confessa ter momentos de insegurança e de angústia e, nessas horas, refugiar-se na infância: “eu me lembro do quintal da minha infância [...] minha força – eu digo minhas reservas florestais. E a estas reservas recorro muitas vezes”²⁴⁴. Reconhece, por vezes, que gostaria de fugir do seu tempo porque a tecnologia, a competição e a vulgarização a asfixiam²⁴⁵, o que também se viu ser habitual nas figuras que constrói.

Aceitando que “ninguém é perfeito”²⁴⁶, a escritora identifica-se com as suas

²⁴¹ Lygia Fagundes Telles, *Encontro com Lygia*, p. XI.

²⁴² Lygia Fagundes Telles, *idem*, p. X.

²⁴³ Lygia Fagundes Telles, *idem*, p. XI.

²⁴⁴ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

²⁴⁵ Lygia Fagundes Telles, entrevista sem título, concedida a José Castello, 15/10/2011.

²⁴⁶ Lygia Fagundes Telles, *Mysterium*, [p.1].

protagonistas ao assumir o desejo de se corrigir, “ser muito melhor, muito mais caridosa mais generosa [...], de ser muitas coisas mais”²⁴⁷. Ela guarda a esperança de poder efetivamente mudar, argumentando que só “os idiotas não mudam. [e que] Somos mutantes, para o bem ou para o mal.”²⁴⁸ Ainda acerca da sua inadaptação ao mundo, é elucidativa uma reflexão que faz num dos seus depoimentos:

Quando releio as palavras de Empédocles [filósofo que dizia já ter sido outros seres, do reino animal e vegetal], eu me pergunto o que estou fazendo nesse mundo. O que afinal eu, Lygia Fagundes Telles, sou no mundo de hoje? Será que dormi o sono da bela adormecida no bosque e acordei em outro tempo? A verdade é que tenho grande dificuldade em entender o nosso tempo. [...] Tenho a impressão de que não sou daqui, de que venho de outras eras. Sinto-me mais próxima dos filósofos, que habitam mundos perdidos. Eles sabem que a realidade não é tudo, que ela carrega dentro de si – como uma ave com seus ovos – muitas outras realidades.²⁴⁹

Dele sobressai a sua crença na ressurreição e na reencarnação, o que lhe inspira muita fé porque está convicta que, um dia, regressará, não importa em que corpo ou com que forma.²⁵⁰ Esta esperança atenua a consciência que tem da pequenez do Homem – “um grão de areia, sem a mínima importância” –, a noção da transitoriedade e da natureza provisória do ser. Na perspectiva de Lygia,

o homem é igual sempre e [...] ele é diferente sempre e [...] ele vai passar. E [...] outros virão. Este oito infinito é a expressão da nossa finitude e da nossa eternidade, [...] o homem vai pairar sobre todas as coisas, ele vai sobreviver.²⁵¹

Ora esta fé na regeneração do ser humano fecha os quatro romances de Lygia Fagundes Telles que afirmou ser “visceralmente otimista”.²⁵²

Virgínia refere-se à sua vida como tendo sido uma viagem durante a qual foi submetida a provas (*CP*, 198), o que pressupõe a convicção na existência de uma entidade divina que dita a sorte dos Homens, tornando-os meros brinquedos, manobrados por desígnios desconhecidos. Esta conceção é enunciada objetivamente em *As*

²⁴⁷ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

²⁴⁸ Lygia Fagundes Telles, *idem*.

²⁴⁹ Lygia Fagundes Telles, entrevista sem título, concedida a José Castello, 15/10/2011.

²⁵⁰ Lygia Fagundes Telles, *Noite escura mais ela*, p. 45.

²⁵¹ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

²⁵² Lygia Fagundes Telles, *idem*.

meninas através de Lia, que confessa que a sua relação com Deus passou por três fases distintas: depois de uma infância de fervorosa crença, houve uma fase intermédia de revolta e fúria, quando começou a ganhar consciência das desigualdades e das injustiças sociais – “Sem dúvida [Deus] existe, eu pensava, mas é só crueldade” (*M*, 215) – e chegou à percepção de Deus como um “*bricoleur* de gente” (*M*, 215), dominado pelo capricho. Nesta interpretação, vê os homens como meras “maquininhas humanas sem destinação, se arrebatando por aí feito doidas” (*M*, 215), ideia que confessa ter sofrido influência da filosofia francesa (*M*, 216). Esta conceção de Deus não é bem a da autora que afirma que não é Ele que nos abandona e sim os Homens, “quando ficam mornos. Quando a vocação para a vida começa a empalidecer”²⁵³, embora, tenha assumido que, no desespero, pensara que Deus a abandonara aquando do falecimento do seu filho.²⁵⁴

A referência à infância como período de fé incondicional tem ecos noutros romances: Raíza afirma querer recuperar o amor que “com cego ardor” (*VA*, 72) dedicou a Deus na sua meninice, por julgar que somente assim resgatará a fé na vida (*VA*, 72) e Rosa Ambrósio manifesta anseio idêntico: reaver “a fé antiga, a fé histérica dos santos” (*HN*, 55). Para estas personagens, é essencial regressar àquele estádio de entendimento, à fase da inocência e da crença incontestada, para reconquistar a esperança na vida, imprescindível para que sejam capazes de suportar as intempéries e as arbitrariedades do dia-a-dia, tal como o supõe a autora.

Conceder uma compreensão transcendental à existência ou uma explicação e um sentido lógico a tudo parece ser uma necessidade intrínseca ao ser humano, tendo em conta que é, no entanto, questionada em algumas narrativas, o que pode ser mais um indício a reforçar a convicção de que o projeto de escrita de Lygia, mais do que

²⁵³ Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 198.

²⁵⁴ Lygia Fagundes Telles, “Noite escura mais ela” p. 45.

querer fornecer respostas a enigmas intemporais, pretende sobretudo levar o leitor a problematizar matérias que, por hábito, são consideradas verdades absolutas. Assim se interpreta a pergunta de Conrado – “Mas é mesmo preciso descobrir alguma coisa? Basta cantar.” (CP, 131) – quando Virgínia diz que cantava na infância uma cantiga sem sentido: “– Era uma cantiga sem sentido e sem nenhuma melodia, principalmente sem sentido, como a vida. Fica a gente cantando, cantando e não descobre nada.” (CP, 131). A mesma intenção tem a próxima frase de Diogo: “Não interessa o que se ganha ou perde, o que interessa é o jogo.” (VA, 73). De valor aforístico, esta opinião poderia ser dita pela própria Lygia, que joga que a “compreensão é muito difícil”²⁵⁵, que “ninguém compreende ninguém, [que é] difícilimo conhecer pessoas, coisas”²⁵⁶. Também para ela, o que importa é a “intensidade do empenho”²⁵⁷, “o jôgo diário que [...] desafia e espicaça”²⁵⁸ e não o que se obtém no fim.

A ténue separação entre vida e morte é igualmente uma ideia recorrente na obra romanesca da autora paulista. São várias as alusões a entes falecidos, à própria morte ou ao ritual do enterro. Em *Ciranda de pedra*, Virgínia imagina o seu velório e recorda o de Margarida. Laura morre e Daniel suicida-se. Em *Verão no aquário*, também André se suicida e Raíza lembra constantemente o pai falecido. Em *As meninas*, Ana Clara falece e Lorena evoca amiúde a morte enigmática do seu irmão. Em *As horas nuas*, o suicídio de Gregório é evocado múltiplas vezes e o gato Rahul rememora a sua anterior morte, quando encarnou um jovem atleta. Nesta última narrativa, a convivência entre vivos e mortos dá-se de forma mais consubstanciada e assumida, uma vez que o gato tem o dom de ver os mortos que visitam, com regularidade, o apartamento de Rosa.

²⁵⁵ Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, p. 33.

²⁵⁶ Lygia Fagundes Telles, *Mysterium*, p. s/n.º..

²⁵⁷ Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 197.

²⁵⁸ Lygia Fagundes Telles, *Encontro com Lygia*, p. XII.

Graças a esta estratégia literária, que coloca, na mesma dimensão espacial, seres que pertencem a diferentes planos existenciais, a autora celebra a relação íntima entre vida e morte, tornando-as almas gêmeas de uma única e mesma realidade. Não é só o assumir que a morte é parte integrante da vida, nela residindo sob forma embrionária, mas também um estratagema de superação da finitude inerente à própria existência humana, para a qual também concorrem o gato Rahul e a mãe de Rosa Ambrósio, por lhes serem atribuídas características com as quais anulam a temporalidade objetiva: a alma do felino transmigra de corpo em corpo ao longo dos tempos e a segunda personagem, por ser vidente (*HN*, 211), estabelece contacto com o além.

Curioso lembrar que, para Lygia, o escritor é um visionário, um vidente capaz de “abrir a cortina do tempo e ver além dele.”²⁵⁹ É como se para ela o reconhecimento e a aceitação da convivência diária da vida com a morte fosse uma etapa capital para a obtenção da tão almejada tranquilidade espiritual do Homem, a quem a noção de finitude e a consciência de ser uma ínfima parcela num todo gigantesco sempre afligiu e angustiou. Reconhecer na vida e no ser uma existência mental e espiritual, para além da física, torna-se um meio de superação dos constrangimentos decorrentes do entendimento da morte como sendo o triunfo do não ser sobre o ser, como o *términus* e a anulação do próprio ser.

Assim, emerge da leitura dos romances de Lygia a noção de que a vida não é somente composta de matéria orgânica, mas que dela fazem parte realidades que fogem à compreensão racional humana, o que já se viu ser também o pensamento da autora. Crer que o intelecto não basta para apreender o sentido universal da vida pode explicar a introdução sistemática de enigmas ou de mistérios nos seus enredos. Por exemplo, em *Ciranda de pedra* há um retrato de Laura que intriga bastante Virgínia

²⁵⁹ Lygia Fagundes Telles, entrevista sem título, concedida a José Castello, 15/10/2011.

(CP, 58) e não se fica a saber como faleceram efetivamente os avós maternos da protagonista: se devido a um incêndio num teatro, de acordo com explicação de Laura (CP, 35), se de morte natural, como o afirma Bruna (CP, 46).

No segundo romance, volta a haver um retrato enigmático, mas desta vez, do pai de Raíza num jardim (VA, 14, 15); a protagonista insiste numa data indecifrável (15 de maio) que nem Marfa (VA, 23), nem Dionísia (VA, 135), nem Graciana (VA, 159) sabem o significado; permanece desconhecida a pessoa que enviou um ramo de lírios para o funeral de Guilene, tia de Raíza (VA, 38) que falecera muito jovem²⁶⁰. A natureza da relação de Patrícia e André é outra das incógnitas deste romance.

Em *As meninas* fica a dúvida sobre a causa da morte do irmão de Lorena: Rómulo terá sido morto pelo irmão Remo, quando brincavam com uma espingarda, conforme relato de Lorena (M, 21) ou falecera ainda bebé, por doença, como conta a sua mãe? (M, 240). E o noivo de Ana Clara sempre existiria?

No romance *As horas nuas*, não é destrinchado o mistério do desaparecimento de Ananta; desconhece-se qualquer dado sobre o estranho vizinho; não se sabe efetivamente o motivo do sumiço do pai de Rosa (HN, 192) nem o que escrevia Gregório nos papéis que depois amarfanhava e jogava no lixo (HN, 40, 44).

Não deslindar tais acontecimentos e identidades parece ter como propósito insistir no reconhecimento de que o Homem não consegue abarcar a existência na sua totalidade, a qual transcende aquilo que ele consegue enxergar por via da inteligência. A aceitação de que a vida não se limita apenas ao que é tangível pode também explicar a recorrência a momentos oníricos ou a alusão a seres fabulosos nos quatro romances: anões, um “homenzinho de pernas curtas e cara astuta” (CP, 143) e um “visitante invisível” (CP, 144) no primeiro romance; fantasias de faunos (VA, 79) e

²⁶⁰ História análoga à narrada por Lygia acerca da sua tia Elzira. *Conspiração das nuvens*, pp. 14-15.

de múmia (VA, 81) utilizadas pelos jovens durante uma festa em *Verão no aquário*; em *As meninas* encontram-se referências a “gnomo da floresta” (M, 23), a “anão” (M, 96) e à “risadinha de gnomo” da Irmã Bula (M, 114) e, no último romance, torna a surgir a menção ao anão da floresta (HN, 48, 60).

Para esta leitura concorre igualmente a atração pelos gatos que têm, nas diversas culturas, uma simbologia mística e uma relação com o transcendente, sendo vários os povos que lhes reconhecem uma natureza misteriosa e uma função preponderante em práticas mágicas e sobrenaturais. Estes felinos, que têm partilhado da vida da escritora, estão efetivamente presentes nos quatro romances: Otávia tinha uma gata, chamada Alice, que morreu envenenada (CP, 68) e pinta um quadro no qual um gato cinzento é um dos motivos (CP, 179); Raíza tem um retrato em que aparece abraçada a um gato (VA, 32) e, por vezes, observa-os no espaço exterior, a partir da janela do seu quarto (VA, 156); em *As meninas* Lorena refere-se a um gato chamado “Astronauta” que desapareceu (M, 15) e em *As horas nuas* o gato Rahul tem um estatuto privilegiado, dada a sua capacidade intelectual e a sua função de sujeito enunciador.

Da leitura dos romances da escritora paulista ressalta igualmente a presença regular de seres alienados. Com efeito, a demência acentua o desajuste do ser à sua realidade e a degradação mental do indivíduo pode ser gerada por causas quer internas quer externas, como o explica Vera Silva, num trabalho sobre a análise dos contos da autora.²⁶¹ Laura (CP), o tio de Raíza (VA) e a mãe de Rahul, numa das suas vidas humanas anteriores (HN, 67) são exemplo da obsessão da escritora paulista por esta temática. Para além destas personagens, outras há que se afastam da realidade mas de forma voluntária: Otávia (CP) alheia-se, entregando-se às artes plásticas; o

²⁶¹ Vera M. Tietzmann Silva, *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, p. 107.

pai de Raíza e seu tio refugiavam-se no sótão e sua tia Graciana enclausura-se no seu quarto para aí persistir em viver num tempo já inexistente (VA) e André, tio de Rosa também se trancava no sótão para tocar violino (HN, 196). Esta atitude de isolamento é simultaneamente um meio de fuga dos seres e prova que, sendo diferentes, não têm lugar na sociedade dita normal. Segundo afirmou Lygia, um dos seus temas preferidos é “precisamente a loucura [citando uma frase de Pascal] ‘o homem é tão necessariamente louco que não ser louco seria uma outra forma de enlouquecer’”.²⁶²

A par com as patologias do foro psiquiátrico, outras há que afetam a parte física do ser, levando à sua degradação ou morte, como sucede com as doenças incuráveis de Frau Herta (CP) e de Gregório (HN). A insistência nestas temáticas vem reforçar um dos mitoestilos da autora. A deterioração do ser, enquanto matéria física, é uma verdade inexorável que preocupa fatalmente o Homem ao longo da sua vida, seja ela manifestada sob a forma de loucura, doença ou morte, esta, decomposição derradeira do corpo. Somos bichos frágeis e delicados, conclui Lygia que diz fascinar-se por temas como a luta do homem, o seu medo, a sua fragilidade, a sua solidão, o amor e a morte, para além da loucura já frisada.²⁶³

O *topos* da degradação é reforçado pela referência a animais rastejantes: os besouros que surgem frequentemente no discurso alucinado de Laura (CP, 38), nas falas de Lorena (M, 25, 207), de Ana Clara (“besouragem”, M, 50), da mãe de Lorena (M, 168) e na narrativa *As horas nuas* (HN, 53,70); vermes (VA, 15) e baratas (M, 86) associadas à miséria e à deterioração da existência. Na mesma ordem de ideias, coloca-se a alusão às raízes presentes nos quatro romances, uma vez que também elas têm uma correlação com esta temática, pois, sendo a parte inferior das plantas que penetra no solo, elas estão em contacto permanente com a vida subterrânea onde

²⁶² Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 197.

²⁶³ Lygia Fagundes Telles, *ibidem*.

vivem inúmeros seres que destroem a matéria orgânica.

Nas quatro narrativas, as raízes tomam uma significação negativa, já que a elas se agrega a ideia de emaranhado, de repressão ou de sufocação, como o ilustram as palavras de Laura (*CP*, 38), de Ana Clara (*M*, 38) e de Rosa (*HN*, 156). Elas são também associadas à doença e à morte quando são inclusas no discurso de Inocência a propósito do agravamento do estado de saúde de Frau Herta: “Acho que ela não vai durar muito, parece que a coisa se alastrou pelo corpo, deitou raízes.” (*CP*, 135). O próprio nome da protagonista de *Verão no aquário* mantém uma relação semântica com a sua psicologia, uma vez que nela são evidentes traços pejorativos que se associaram a “raízes”.

Embora estes processos de aviltamento do ser tenham uma forte presença nas narrativas da autora, crê-se, em concordância com Vera Silva, que Lygia vê na morte não o fim último do ser, mas uma mera etapa de uma existência que continua muito para além dela, e que assume, na sua escrita, o mito da imortalidade, patenteado na frase de Raíza “a gente sempre volta” (*VA*, 23) e assumido, como se viu, por Lygia.

A concepção da vida enquanto realidade em permanente mutação, como se ela fosse um organismo heterogêneo, enigmático e em perpétuo movimento cíclico e regenerador é outro dos ensinamentos a retirar dos romances da escritora. O tema da metamorfose e do casulo são referidos claramente não só na sua primeira narrativa –

O essencial era desenvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir! Por que ser fiel consigo mesma se nada permanecia? Nada. (*CP*, 148)

– como também na que fecha a sua experiência romanesca, mediante a transformação do vizinho de Ananta em suposto cavalo (*HN*, 73) e do gato Rahul que incorpora diversos corpos.

Por último, considera-se que os temas do labirinto, da amálgama e do empas-

telamento, inscritos em alguns dos romances, de forma denotativa, têm a sua pertinência pelo facto de atualizarem metaforicamente características fundamentais da psicologia humana presentes nas diversas protagonistas:

Todas as cores se empastavam nas pétalas intumescidas e que desabrochavam em labirintos escalavrados pelo pincel na ânsia de encontrar uma saída. Em vão ele abria talhos profundos na massa espessa das corolas, rodando pelos mesmos caminhos como um viajante perdido na mata. Havia esperança? A resposta vinha do sangue que as pétalas gretadas iam vertendo: enquanto houver desespero, diziam elas, haverá luta. E na luta está a salvação. (VA, 71);

Apagou-se a manhã com o seu atleta. Nas sequências seguintes que surgem meio empasteladas, há copas de árvores farfalhantes que se confundem com cabeleiras por entre as quais espiam olhos. Ou frutos, é um pomar. (HN, 61).

É incontestável o poder reflexivo das protagonistas. No entanto, a função avaliativa que daqui poderia decorrer é neutralizada mediante a desconstrução da sua normatividade, processo que Cristina Vieira designa de “anomização”²⁶⁴. Este procedimento confunde o leitor, por se impor como um obstáculo à tentativa de elaboração de uma imagem coerente do ser ficcional. O encobrimento do valor axiológico nos quatro romances de Lygia faz-se mediante o recurso a várias estratégias: (1) apresentando circunstâncias atenuantes que vão desculpabilizar certa forma de ser ou de agir – Assim se passa, por exemplo, com a criança Virgínia (CP) quando atira as peças do jogo para o chão, atitude não condenável pelo leitor por lhe terem sido apresentadas as causas desse ato (fora excluída do passatempo); com Raíza (VA) que agride verbalmente a mãe, sabendo-se que é devido à mágoa que lhe tem, por não ter sabido proteger o pai e pensar que ela é amante do jovem padre; com Ana Clara (M) cuja história de vida a torna uma vítima e a absolve de um julgamento negativo e com o vício de Rosa Ambrósio (HN), justificável pelo facto de a atriz já não ter o sucesso de outrora, estar só e sofrer com as mutações físicas do seu corpo inerentes à passa-

²⁶⁴ Designativo “criado para nomear o macro-processo destruturador da axiologia linear das personagens romanescas”, *A construção da personagem romanesca*, p. 447.

gem do tempo; (2) recorrendo à já mencionada focalização múltipla, pois as diversas visões nem sempre apresentam pareceres similares – o que não beneficia a avaliação do leitor – ou a atribuição de propriedades psicológicas de sinal oposto²⁶⁵ que, por gerarem incongruências, dificultam a estruturação do caráter da personagem. Assim se verifica, por exemplo, com a personagem Virgínia que, embora possua a candura e a delicadeza próprias de uma criança, tem momentos de crueldade; com Raíza que demonstra ora carinho ora ódio para com a mãe; com Lorena que oscila entre a arrogância burguesa e a solidariedade e a compaixão pelos necessitados; Ana Clara que expõe sentimentos antagônicos sobre Lorena e com Rosa Ambrósio que exterioriza momentos de humildade e outros de altivez; (3) a inexistência de um narrador heterodiegético – que inviabiliza a apresentação de um ponto de vista crível, porque externo à história – tem como consequência à acentuação de ambiguidades e de incertezas, já que o leitor, não podendo contar com a fiabilidade do seu discurso, pode duvidar dos julgamentos e das reflexões que lhe são apresentados, dado que a maioria deles são proferidos por “eus”, e sobre a confissão, declara a própria Lygia que ela “é suspeita, daí a dificuldade do leitor em se posicionar.”²⁶⁶

A recusa em oferecer soluções ou tomar partido face ao narrado pode ser uma consequência de uma forma de ser de Lygia que diz repugná-la julgar e condenar “na vida e no ofício [e que] Fechar vidas e enredos com a toga de juiz nunca [lhe] agradou.”²⁶⁷ Esta ideia é reiterada numa das suas entrevistas, na qual delega essa função no leitor: “é o leitor que escolhe [...] nós não somos juízes, não vamos julgar nada, o leitor que resolva.”²⁶⁸

Ao utilizar personagens intimamente espessas, contraditórias, porque o seu

²⁶⁵ Processo designado de *polarização internormativa discordante* por Cristina Vieira, *idem*, p. 461.

²⁶⁶ Lygia Fagundes Telles – entrevista (revista Brasileira de psicanálise), p. s/n.º.

²⁶⁷ Lygia Fagundes Telles, *Conspiração das nuvens*, p. 17.

²⁶⁸ Lygia Fagundes Telles, *A menina*, p. s/n.º.

pensamento nem sempre é lógico nem linear, complexas, porque problematizam questões, muitas das quais transcendem o seu “aqui e agora”, fazendo delas peões do seu jogo literário, a autora expõe as contrariedades, as dúvidas e a riqueza inerentes ao género humano, relembra que a existência é uma amálgama de momentos felizes e de outros trágicos, que a vida, em vez de ser tecida unicamente por um só tipo de fios e de uma só tonalidade, é efeito de uma tecedura grosseira porque disforme, de tons e cambiantes difusos, imprecisos e, por vezes, contrastivos. Assim, à concepção positivista do universo, Lygia contrapõe o humanismo e o relativismo existencial. Nesta lógica, a descontinuidade e a complexidade do sujeito surge como a expressão da individualização, promovida com o romance do século XX. Porém, os fechos dos seus romances refletem o otimismo e a esperança que dominam a maneira de ser de Lygia Fagundes Telles, que assim se retrata em alguns dos seus depoimentos:

eu tenho esperança. Às vezes, anoiteço, como toda a gente, mas sei que tem a manhã. Então espero por ela com seu grão de imprevisto e de loucura.²⁶⁹

sou visceralmente otimista. Às vezes eu caio em profunda depressão, mas depois levanto e ressurjo das cinzas. Eu quero acreditar.²⁷⁰

²⁶⁹ Lygia Fagundes Telles, “O que significa ser escritor”, p. 197.

²⁷⁰ Lygia Fagundes Telles, *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, p. s/n.º.

Conclusão

É tempo de frisar que a hipótese de trabalho proposta para análise – dos quatro romances de Lygia Fagundes Telles – mostrou-se válida, ou seja, ficou provado que, inerente à estruturação destas narrativas e das suas personagens, está um processo de construção análogo ao da confecção da colcha de retalhos, feita da junção de várias parcelas desconjuntadas, que acabam por se interligar com coerência, complementando-se e formando um todo com sentido.

Iniciou este estudo a contextualização da autora e da sua obra no tempo e espaço, tendo ficado claro que, enquanto mulher e escritora, Lygia não se colocou à margem dos problemas do seu país e atuou no sentido de contribuir para a mudança das mentalidades e da sociedade, no geral. Pertencendo à geração da Segunda Guerra Mundial, que foi, como ela disse, uma geração de mulheres que sofreu muito, ela sempre se posicionou na frente de combate em relação ao preconceito contra a mulher, contra a opressão do regime ditatorial, que atingia os vários quadrantes da sociedade brasileira, e contra as injustiças ou qualquer outro tipo de discriminação.

Recusou, portanto, ser apenas testemunha passiva das maleitas que afligiam os seus semelhantes e, convicta de que o “bom escritor está naturalmente engajado na política”, aceita, com naturalidade, que “[a] paixão pela política, [a] paixão pela justiça, [a] paixão pela liberdade, ela vai para as personagens, ela vai pro texto”.²⁷¹ Lygia Fagundes Telles fez da sua arte um instrumento de denúncia e, reconhecendo na palavra o seu estatuto de arma, à semelhança do sucedido com o *nouveau roman*, utiliza os seus textos, nomeadamente as personagens, para dar voz às suas dúvidas, angústias, medos, alegrias e crenças e contribuir para o desenvolvimento da cons-

²⁷¹ Lygia Fagundes Telles - *A inventora de memórias* (Transcrição do documentário), p. s/n.º.

ciência crítica do leitor, tal como o assegura Vincent Jouve²⁷².

O engajamento da escritora paulista não ficou apenas por questões do eu social mas centrou-se no que considera ser a matéria mais importante dos seus textos – a natureza humana, inapreensível, incontrolável e indefinível a não ser por antíteses, como procedeu ao compará-la a

um caldeirão de coisas ruins e maravilhosas. O Bem e o Mal fundem-se, a cada instante. Essa visão ideal do positivo e do negativo compartimentados não existe. A mistura da loucura e da lucidez é essencial no ser humano.²⁷³

Assim, a matéria essencial de exploração nos seus romances, escritos em quatro décadas distintas do século XX, é o fervilhar interior do ser, sobretudo do feminino, sempre intranquilo, procurando gerir os seus problemas, como a solidão, a rejeição, o amor e o desamor, os desassossegos existenciais, o medo, a loucura e a morte, num século de convulsões a vários níveis, que não concedia tranquilidade nem felicidade. Desta feita, a autora segue algumas das tendências literárias que vigoravam e que se fundamentavam nas novas correntes do pensamento moderno, como o existencialismo e o relativismo.

Viu-se depois que o facto de arquitetar os seus universos ficcionais sobre o mundo interior das personagens, condiciona fatalmente a construção do seu discurso. Dar prioridade aos dramas íntimos dos seres que habitam os seus textos, leva à subvalorização do tempo e do espaço concretos, referidos nos seus romances com pouca frequência e raramente com precisão, simples anotações, por norma, dispersas, vagas, mais sugeridas do que concretamente expressas, porque no universo interior, o tempo e o espaço amalgamam-se, perdem em distinção e extensão mas, em contrapartida, ganham em espessura porque se fundem, surgindo configurados no discurso por uma ordem ditada pelo discorrer da mente, que flui, espontaneamente, ao sabor

²⁷² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 172.

²⁷³ Lygia Fagundes Telles, “A loucura é essencial”, p. 45.

de princípios organizativos adversos à razão cartesiana.

A consequência lógica deste tipo de construção, que pretende aproximar a sintaxe aos movimentos desordenados da mente humana, é um desfasamento acentuado entre a ordem temporal e a ordem do discurso, que obriga o leitor a uma concentração acrescida para “não perder o fio à meada”, expressão semanticamente próxima da imagem da colcha de retalhos, aludida pela autora quando se referiu ao modo de construção das suas histórias – e que serviu de ponto de partida ao presente trabalho.

Se a revelação da alma humana é o pilar primordial destes romances, o discurso que a enuncia não pode ter uma natureza objetiva, nem tão-pouco se sujeitar a uma lógica sindética ou a uma ordenação de causa-efeito. Contudo, a ordem do discurso segue a progressão do tempo da história, com uma ação reduzida, contrariamente ao que ocorre nas narrativas tradicionais, nas quais a progressão da intriga leva à resolução de uma crise inicialmente exposta – o que não sucede nos romances lygianos, pelo que se consideram ser narrativas em aberto.

O discurso romanescos de Lygia parece pretender ser um fiel secretário do pensamento ou da fala dos seres ficcionais, criando a ilusão de que a trama textual é construída, arbitrariamente, sem plano prévio. É como se a autora quisesse que a sua escrita traduzisse com a maior fidelidade possível a ordem afetiva, atemporal e acrónica que rege a mente humana. Nesta ordem de ideias, verificou-se que a anacronia é um elemento preponderante na urdidura narrativa pela conglomeração, num só tempo, do presente e do passado, do “fazer” e do “pensar sobre”, pois

*Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements dans une succession linéaire, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments.*²⁷⁴

Viu-se que as analepses e as pausas reflexivas são recorrentes, retardando a

²⁷⁴ Michel Butor, “Recherches sur la technique du roman”, p. 93.

enunciação dos eventos, fragmentam-na, estilhaçam a ordem cronológica dos acontecimentos, mas são simultaneamente técnicas que enriquecem e ampliam os conteúdos temáticos das histórias, pelos seus *apports* informativos. A par destes recursos, surge também a elipse de dados que, por vezes, são revelados, *a posteriori*.

Da análise da organização do discurso, nos quatro romances, ficou evidente que em todos eles há uma estrutura compósita, produto da conexão de vários fragmentos discursivos e/ou temporais interligados por uma relação semântica à qual não é alheio o elemento personagem. Em *Ciranda de pedra* é Virgínia a figura ficcional que une as duas partes que compõem a narrativa, em interação, como é evidente, com as personagens que gravitam em seu redor e que, quase todas, transitam da primeira para a segunda parte, à exceção de Laura e Daniel por terem falecido. Em *Verão no aquário*, Raíza é o elemento aglutinador da ação para a qual contribuem igualmente as personagens do seu círculo familiar e afetivo: Patrícia, a tia, a prima, Fernando e André. No romance *As meninas* são as três personagens que são investidas da tarefa da urdição do discurso a três vozes. No último romance, também é Rosa Ambrósio o ponto de convergência, o elemento magnético, dos três níveis de ação referidos.

Foram destacadas as semelhanças entre as narrativas que possibilitam a sua leitura como um todo – estas ao nível da construção, das personagens e da tematização – e as dissemelhanças quanto à construção das narrativas, ficando claro que ela se foi complexificando gradativamente, como exemplifica: a introdução do espaço em branco como meio de separação textual e a utilização da voz enunciativa na primeira pessoa, a partir de *Verão no aquário*; o recurso a narradores plurais que entram no discurso de forma inesperada, sem ser dado ao leitor nenhum sinal, e o acréscimo de segmentos secundários na história principal – tudo contribuindo para enredar ainda mais o discurso de Lygia Fagundes Telles.

Figurando em relatos que mergulham na interioridade humana, transmitida essencialmente na primeira pessoa (nas três últimas narrativas) e por várias vozes (*As meninas* e *As horas nuas*), as personagens lygianas estão envoltas numa atmosfera de indeterminação, com uma existência mais intelectual do que física, pois, como se viu, são poucos os seus dados fisionômicos que são revelados. Da sua análise concluiu-se que são personagens que fazem uso de uma aguçada capacidade pensante para analisar e opinar sobre questões não só terrenas e temporais como transcendentais, questionando matérias alusivas às relações humanas e de organização social e debatendo problemáticas da ordem do sagrado, como a concepção do divino e da existência humana. Esta, viu-se, efetivamente, que surge apreciada em distintas vertentes: universal – os seres ficcionais emitem juízos de valor e questionam a relação do Homem com o cosmos, procurando dar um sentido global à sua existência –; social – na qualidade de membros de um coletivo, discutem o seu papel na orgânica social e expõem as suas leituras, denunciando os males que a minam – e íntima – ao pretenderem, mediante o exame minucioso da sua forma de pensar (ser) e de agir (estar), conhecerem-se e, desta feita, construir uma imagem mais fidedigna à sua natureza peculiar, imprescindível para o alcance do equilíbrio e da paz interiores que, por sua vez, levará a conciliação com o universo. Por tudo isto, considera-se que a escrita de Lygia pode ser etiquetada de “antropológica-humanística”.

Esta forma de construir as personagens segue as tendências novecentistas do romance de propensão impressionista, que traduz a descontinuidade do sujeito, expressão contemporânea da sua individualização, tornando as personagens e o leitor cúmplices da mesma pesquisa, realizada a um só tempo, mas subjetivo e incerto: a definição e a compreensão da essência de cada ser.

Na leitura dos romances de Lygia, o leitor capta as informações que vão sendo

destiladas no texto e vai completando, ou até mesmo reformulando, a representação mental da personagem pela adição sucessiva de traços, num processo contínuo de retroação que se complexifica nos dois últimos romances, pela existência de focalizações múltiplas, o que diversifica os pontos de vista de quem descreve. Viu-se que, para a caracterização dos seus seres ficcionais, a autora recorre a processos tradicionais, como a caracterização direta e indireta, realizada quer pela personagem-narrador, quer por outras figuras romanescas das suas relações pessoais, embora o faça de forma intermitente e fragmentada. Em qualquer uma destas modalidades, a caracterização é sempre duvidosa devido à sua forte carga emotiva.

Também se observou que os indícios que cooperam para a definição do caráter das figuras são de vária ordem e complementares: as suas designações, as suas ações, cogitações, vestuário, rotinas, gostos culturais, concepções políticas, crenças, espaços habitados e competências idiomáticas, pois, efetivamente, as personagens fazem parte de um contexto, físico e humano, com o qual interagem, seja em comunhão, seja em contestação, uma vez que “*chaque personnage n'existe que dans ses relations avec ce qui l'entoure: gens, objets matériels ou culturels*”²⁷⁵.

Assim, pôde constatar-se que o texto lygiano se revela, nas palavras de Vincent Jouve, como “um campo estimulante que o sujeito explora para construir as personagens”²⁷⁶ mas, embora reconheça a possibilidade de algumas derivações individuais no âmbito da criatividade pessoal do leitor, defende que este se submete globalmente às injunções do texto, por não lhe ser possível trair os indícios textuais, o que se aplica na íntegra ao leitor dos romances da escritora paulista.

Porque factos e personagens emergem nos romances lygianos, grosso modo, sem contornos claros num universo no qual “a medida normal do tempo pouco conta,

²⁷⁵ Michel Butor, “*Recherches sur la technique du roman*”, p. 85.

²⁷⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 51 (tradução nossa).

[onde] os relógios estão avariados ou derretidos, como num quadro de Dali”²⁷⁷, a eles se ajusta a comparação que Umberto Eco estabelece entre a ficção e um bosque – composto de zonas claras e outras sombrias, repleto de inúmeras veredas, oferecendo uma geografia labiríntica a quem o deseja percorrer, bem como a imagem do “efeito de névoa”²⁷⁸. Também a afirmação deste teorizador de que o texto é uma “máquina preguiçosa que apela para o leitor para que faça uma parte do seu trabalho”²⁷⁹, deliberada e estrategicamente organizada pelo autor, em conformidade com o seu projeto de escrita se ajusta às narrativas da nossa escritora.

Julga-se ter ficado claro que a génese das personagens lygianas é também ela fruto de um trabalho intrincado e complexo que obedece a um projeto ideológico da autora, graças ao qual a obra literária é um instrumento de conhecimento e de transmutação da realidade. Da análise efetuada, percebeu-se que a conceção dos seres ficcionais segue igualmente a lógica da fragmentação e do trabalho solidário, complementar e minucioso, entre as várias partes (tomadas como indícios), inerentes à técnica da tessitura da colcha de retalhos. Tal como esta é naturalmente uma obra infinita, porque sempre passível de acrescentos, assim também o são as personagens de Lygia, uma vez que a sua natureza inconclusa permite, a cada leitura, descobrir novos sentidos, novas conexões e novas valências semânticas ao nível quer intratextual quer inter ou ainda extratextual.

Para estas sistemáticas atualizações e renovações de sentido é imprescindível o trabalho do leitor que assim se comporta, também ele, como um artífice do texto, quase a par do autor. Nesta lógica, a personagem atua como um mediador do imaginário do autor e das expectativas do leitor, e ambos, incorporando as vivências dos

²⁷⁷ Umberto Eco, *idem*, p. 76: talvez uma alusão ao quadro “Persistência da Memória” (1931) de Salvador Dalí.

²⁷⁸ Umberto Eco, *idem*, p. 35.

²⁷⁹ Umberto Eco, *Seis passeios no bosque da ficção*, p. 55.

seres ficcionais, instintivamente adotam a sua visão, permitindo-lhes reestruturar e reformular o seu quadro ideológico e proceder a uma espécie de catarse pessoal. Assim, o sustenta Vincent Jouve, quando afirma que a leitura promove a reestruturação do sistema de experiências anteriores do leitor, porque o enriquece e o modifica²⁸⁰, opinião que autentica, por consequência, um papel formador à Literatura. Concordando com este ensaísta, o jogo que está implícito na construção do texto e na sua decifração permite, quer ao seu criador, quer ao seu leitor descobrir ou reaver respetivamente o seu equilíbrio vital, ou seja, reconciliar-se com a sua natureza e com aqueles que fazem parte das suas mundividências. Para esta tarefa, as personagens desempenham um papel crucial, na medida em que, através delas, o autor e o leitor iniciam uma viagem de reaprendizagem, através da escrita e da leitura.

Consciente de que “o escritor não é inocente”²⁸¹ Lygia Fagundes Telles torna os seres ficcionais em peões do seu jogo que diz ser feito de palavras²⁸². Nesta ordem de ideias, sendo então peões de um projeto autoral, as protagonistas dos quatro romances são porta-vozes da sua criadora, transportando para o universo ficcional a ideologia, as crenças, os medos e a esperança de Lygia. Com este processo, a nossa autora pretende levar a cabo o seu projeto de amostragem da natureza ambígua, complexa e indefinível do ser humano, ajudando o próximo e ajudando-se também a si a conhecer-se e a aceitar-se, atribuindo aos textos uma função de purificação e, através da literatura, vencer a perenidade do ser, perdurar para além da morte, porque, afinal, o que pretende Lygia Fagundes Telles, enquanto autora? Talvez ela mesma tenha dado a resposta:

viver através da palavra, que é a negação da morte. Se eu estou viva através da minha palavra, eu vou continuar viva pelos séculos. São seres fadados à destruição e não queremos ser destruídos. O medo da morte que acompanha o homem, a condição do

²⁸⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 231.

²⁸¹ Lygia Fagundes Telles, *idem*.

²⁸² Lygia Fagundes Telles, *Mysterium*, p. s/n.º.

homem. A condenação e a vontade de desobedecer essa condenação por todos os meios dignos. Então a vontade de marcar esta vida breve, provisória, efêmera. [...] Dizer não, não vou morrer, não vou, não vou. Me leia, dizia o poeta, não me deixe morrer, não me deixe morrer.²⁸³

Seja para ajudar o seu próximo a “desembrulhar-se”, seja para ser porta-voz dos problemas do seu país – sempre assumiu ser “uma escritora engajada”²⁸⁴ –, seja para dar sentido à sua existência – porque é “Impossível determinar as fronteiras do criador e da criação”²⁸⁵ – Lygia afirma: “continuo com a minha motivação para a escrita [porque] conservo a esperança de escrever e ser lida”.²⁸⁶

Em suma, e retomando a ideia embrionária deste trabalho, se é verdade que, na arte da colcha de retalhos, são essenciais os pedaços de tecidos que deverão ser selecionados e recortados com mestria e sapiência para que se encaixem uns nos outros com toda a perfeição; que saber cozê-los, isto é, uni-los com engenho é outra ciência que deve ser dominada pela obreira; que produzir esta colcha é um trabalho moroso, que requer tempo, paciência, dedicação e amor; que uma colcha de retalhos é fonte de lembranças e de afetos porque cada pedacinho de tecido traz à memória momentos vividos com densidade ou porque ao ver a obra, se lembra a sua artesã que, carinhosamente, a produziu, o mesmo se pode afirmar, *tout court*, quanto à urdidura das narrativas lygianas. Tal como foi demonstrado, o discurso constrói-se por uma avisada e programada junção de segmentos narrativos de natureza variada e diversa, muitas vezes ocorridos em tempos dispersos. Funcionam como linhas sólidas de cosedura da intriga a categoria “personagem”, também ela construída de igual modo, e o projeto literário de Lygia centrado na exposição dos dramas do ser humano e da “crença dos diabos que é a vida, o mundo”, como tão bem o sintetizou Rosa Ambrósio (HN, 189) mas que, Lygia ama, apesar do seu grão de loucura e de imprevisto.

²⁸³ Lygia Fagundes Telles - *A inventora de memórias* (Transcrição do documentário).

²⁸⁴ Lygia Fagundes Telles, *Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles*, p. s/n.º.

²⁸⁵ Lygia Fagundes Telles, *Conspiração das nuvens*, p. 130.

²⁸⁶ Lygia Fagundes Telles, “A disciplina do amor”, p. 33.

Referências bibliográficas

1. Obras de Lygia Fagundes Telles

1.1. Fontes

As horas nuas, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, 255 p. (1ª edição: 1989).

As meninas, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, 301 p. (1ª edição: 1973).

Ciranda de pedra, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, 223 p. (1ª edição: 1954).

Verão no aquário, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, 231 p. (1ª edição: 1963).

1.2. Outros textos: ficção e depoimentos

A criação literária – no princípio era o medo (original datilografado), s/d.. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/biobiblio/sobreela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 01/05/2012.

A disciplina do amor, 6ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

“A disciplina do amor” (entrevista), *Cadernos de Literatura Brasileira*, Lygia Fagundes Telles, n.º 5 (org. Antônio Fernando de Franceschi), São Paulo, Instituto Moreira Salles, março 1998, pp. 27-43.

“A escola de morrer cedo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25/05/2005. Disponível em: <http://www.academia.org.br/antigo/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=10&infoid=2095&sid=377>. Acesso em: 13/11/2009.

A estrutura da bola de sabão, 1ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, setembro 2001.

“A loucura é essencial” (entrevistador: Sérgio Almeida), *Jornal de Notícias*, 13 de outubro 2005.

“A menina” (entrevistador: Alex Solnik), *Revista Brasileiros* n.º 22, Brasileiros editora, maio de 2009. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2009/05/28/a-menina/>>. Acesso em: 27/05/2012.

Conspiração de nuvens, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

“Direto da fonte - entrevista com Lygia Fagundes Telles” (entrevistadora: Sonia Racy), *O Estado de São Paulo*, 21 de dezembro 2009. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/destaque-medio-home/acervo-do-portal-direto-da-fonte-entrevista-com-lygia-fagundes-telles/>>. Acesso em: 14/11/2011.

“Encontro com Lygia” (entrevistadora: Nelly Novais Coelho) in *Seleção, Lygia*

Fagundes Telles (org. Nelly Novais Coelho), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1971, pp. IX-XIV.

[Entrevista sem título], (entrevistador: José Castello). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/10/15/jose-castello-entrevista-lygia-fagundes-telles-411256.asp>>. Acesso em: 13/10/2012.

“Entrevistas com escritores. Lygia Fagundes Telles” (entrevistadora: Maria Cláudia Miguel), *Correio Popular*/Campinas, São Paulo. Disponível em: <http://www.prosa.poesiaecia.xpg.com.br/ligiafentre_vista.htm>. Acesso em: 20/08/2012.

Invenção e memória, ed. revista pela autora, São Paulo, Comp. das Letras, 2009.

“Língua portuguesa – uma paixão”, *Seminário sobre A Língua Portuguesa: desafios e soluções*. Centro de Integração Empresa-Escola de São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=686&sid=194>>. Acesso em: 30/07/2011.

Lygia Fagundes Telles – a inventora de memórias. Transcrição do documentário disponível em: <http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/lygia/transcricao.htm>. Acesso em: 01/05/2012.

Lygia Fagundes Telles - crio um livro como uma colcha de retalhos (entrevistadora: Ana Lúcia Vasconcelos). Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3696>>. Acesso em: 20/08/2012.

“Lygia Fagundes Telles e a liberdade da idade”, *Jornal do Brasil*, 08/03/2011. Disponível em: <<http://jb.digitalpages.com.br/degustacao/home.aspx?edicao=20110308&pg=46>>. Acesso em: 12/05/2012.

“Lygia Fagundes Telles – entrevista”, *Revista brasileira de psicanálise*, vol. 42, n.º 4, São Paulo, dez. 2008 (entrevista realizada em 25/10/2008). Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486641X2008000400003&script=sci_arttext>. Acesso em: 30/10/2011.

Mysterium. (trechos do depoimento da autora apresentado na Sorbonne em 1993, texto datilografado). Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygiafagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 20/05/2012.

“Noite escura mais ela” (entrevistadora: Alexandra Lucas Coelho, em São Paulo), *Público*, Suplemento *Pública*, 08 de maio 2011.

“O engajamento de Lygia Fagundes Telles” (entrevistadora: Elizabeth Sucupira). Disponível em: <<http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-engajamento-de-lygia-fagundes-telles1130/>>. Acesso em: 14/11/2011.

- “O que significa ser escritor” in Douglas Tufano, *Estudos de literatura brasileira*, 3ª ed. revista e ampliada, São Paulo, ed. Moderna, 1983. Disponível em: <[http:// pt.scribd.com/doc/1061109_91/Douglas-Tufano-Estudos-de-Literatura-Brasileira](http://pt.scribd.com/doc/1061109_91/Douglas-Tufano-Estudos-de-Literatura-Brasileira)>. Acesso em: 20/08/2012.
- “Personagens gostam da vida, como nós” (entrevista), *O Estado de São Paulo*, 12/10/95. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/midia/Estadao12out1995.pdf>>. Acesso em: 10/05/2012.
- “Realidade rouba os sonhos de Lygia Fagundes Telles” (entrevistador: José Castello), *O Estado de S. Paulo*, 06/06/1998. Disponível em:<http://portal literal.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_a rtigos_rouba_sonhos.shtml?biobiblio>. Acesso em: 28/07/2011.
- “Você sabe o que uma famosa escritora disse para a outra?” (entrevistadora: Clarice Lispector), *Revista Fatos e Fotos*, 29/08/1977. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/voce-sabe-o-que-uma-famosa-escritora-disse-para-a-outra-se-nao-sabe-leia-o-que-clarice-lispector-perguntou-e-lygia-fagundes-telles-respondeu-mas-o-final-dessa-conversa-podera-ser-na-academia/>>. Acesso em: 20/05/2012.

2. Escritos sobre Lygia Fagundes Telles

- ALMEIDA, Geruza Zelnys de, “O tempo da paisagem e o tempo da ciranda: breve reflexão sobre o tempo nas narrativas *Paisagem sem barcos*, de Maria Judite Carvalho e *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles”, *Revista Crioula*, n.º 6, novembro 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54979/58623>>. Acesso em: 02/08/2011.
- ALMEIDA, Sérgio, “Prêmio Camões distingue Lygia Fagundes Telles”, *Jornal de Notícias*, 14/05/2005. Disponível em: <[http://www.jn.pt/PaginaInicial/ Interior.aspx?content_id=480480&page=-1](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=480480&page=-1)>. Acesso em: 01/08/2011.
- ALVES, Ívia, *Lygia Fagundes Telles, uma viagem em busca da identidade feminina*. (original datilografado), Ciclo Lygia Fagundes Telles, Promoção *Labirintos Literários*, 26/30 de outubro 1998. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 14/11/2011.
- ALVES, Roberta Hernandes, *Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- ANDRADE, Drummond de, *Cartas*, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bau/cartas-de-carlos-drummond-de->

[andrade/](#)>. Acesso em: 21/05/2012.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *As meninas fazem 30 anos* (original datilografado), s/d.. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/midia/TextoLeodegarioAzevedoFilhosobre30anosAsmeninas.pdf>>. Acesso em: 22/08/2012.

_____, “Lygia e as antenas da criação” in *Lygia e Nélida em dois momentos literários*, Rio de Janeiro, editora H. P. Comunicação, 2005.

BESERRA, Luciane, *Mosaico do eu: a construção da identidade nas horas nuas de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, Mato Grosso, 2011.

BETELLA, Gabriela Kvacek, “Contos quase feitos de silêncio”, *Caderno de Leituras: Lygia Fagundes Telles* (org. Antonio Dimas), São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 13-33.

BIANCHIN, Neila Roso, *Espelho, espelho meu, uma leitura de “As horas nuas” de Lygia fagundes Telles*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17211/15785>>. Acesso em: 30/07/2011.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn, “Entre a *décadence* e o imaginário: o caleidoscópio do envelhecimento em *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles” in *Passo e Compasso, nos ritmos do envelhecer* (org. Maria José S. Barbosa), Col. Memória das Letras, 17, Porto Alegre, EDIPUCRUS, 2003.

CAMPOS, Maria do Carmo, “O trançado ficcional de Lygia Fagundes Telles”, *Meridianos Lusófonos, Prémio Camões (1989-2007)* (org. Petar Petrov), Lisboa, Roma Editora, Junho 2008, pp. 335-349.

CAMPOS, Suênio, *Lygia Fagundes Telles, a inventora de memórias* (documentário). Disponível em: <http://www.pacto_audivisual.com.br/mestresfinal/lygia/transcricao.htm>. Acesso em: 01/05/2012.

CANDIDO, Antonio, “depoimento” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 249-251.

CARDOSO, Neiva da Silva, *O romance de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, outubro, 1980.

CARRIJO, Fabiana Rodrigues, *Discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/vsem03_pdf/sm03ss13_07.pdf>. Acesso em: 30/07/2011.

CIDADEVERDE.COM, *Lygia Fagundes Telles: “Só não morri ainda por causa da literatura”*, 21/08/2010. Disponível em: <<http://www.cidadeverde.com/lygia->

- [fagundes-telles-so-nao-morri-ainda-por-causa-da-literatura-63547](#)>. Acesso em: 13/05/2012.
- CLÁUDIO, Juliana Cláudia Alves, “Lygia Fagundes Telles e a politização da polifonia”, *Fórum de literatura brasileira contemporânea 1*, (org. Alcmeno Bastos et al.), UFRJ, Rio de Janeiro, Ed. Torres, setembro, 2010, pp. 13-18. Disponível em: http://www.forumlitbras.lettras.ufrj.br/joomla/PDF/PDF1_ed/artigo/lygia-fagundestelles.pdf>. Acesso em: 30/07/2011.
- COELHO, Alexandra Lucas, “Noite escura mais ela”, *Público*, 08/05/2011. pp. 38-43. Disponível em: <<http://www.publico.pt/sup-publica/jornal/noite-escura-mais-ela-21888097>>. Acesso em: 25/07/2011.
- COELHO, Nelly Novaes, in “Sobre Lygia Fagundes Telles e este livro” in Lygia Fagundes Telles, *Verão no aquário*, SP, Companhia das Letras, 2010, [p. 216].
- COLL, Liana, “Lygia e As horas nuas”, *Revista o Viés*. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/estante/2010/05/lygia-e-as-horas-nuas/>>. Acesso em: 13/10/2012.
- CONY, Carlos Heitor, “Grande Lygia!”, *Folha de S. Paulo*, 21/05/1997.
- Enciclopédia eletrônica *Itau cultural, Literatura brasileira*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm> Acesso em: 16/08/2012.
- FILHO, Adonias, *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1ª série, Rio de Janeiro, Editora O Cruzeiro, 1958.
- FRANCESCHI, António Fernando de (org), *Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles*, n.º 5, São Paulo, Instituto Moreira Salles, março 1998.
- FREITAS, Cibele Beirith Figueiredo e Ângela Maria Garcia dos Santos Silva, *A representação da mulher na obra ‘Ciranda de pedra’*. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Cibele-Beirith-Figueiredo-Freitas.pdf>>. Acesso em: 12/11/2011.
- FRÜH, Nidia Moreira, *O espaço - o simbólico em “Verão no aquário”* (tese de mestrado), Univ. Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil, 2005.
- GASTÃO, Ana Maria, “Lygia, dissecadora de desencontros”, *Diário de Notícias*, secção: Artes, 14/05/2005. Disponível em: <http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=599176&page=-1>. Acesso em: 20/05/2012.
- GODOI, Vera, “Lygia Fagundes Telles, uma retratista do seu tempo”, *Mulheres em Letras*, Jornal do Grupo de Pesquisa Letras de Minas, Ano 1, n.º 3, Belo Horizonte, 2010, p. 4.

- GOMES, Carlos Magno Santos, “A culpa na ficção de Lygia Fagundes Telles”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 30, Brasília, jul/dez 2007, pp.41-51.
- _____, “A paródia da autobiografia em Lygia Fagundes Telles”, *Acta Scientiarum. Language and culture*. vol. 30, n.º 1, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008, p. 79-84. Disponível em: <[http://www . redalyc .org/articulo.oa?id=307426639010](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426639010)>. Acesso em: 30/07/2011.
- GRAIEB, Carlos, “A Ciranda de Lygia”, *Revista Veja São Paulo*, 06/08/2008.
- GRALHA, Piedade, *Processos narratológicos e aspectos temáticos no romance “As meninas” de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Universidade de Hamburgo, Hamburgo, abril, 1994.
- LAVAL, Martine, “Impitoyable Brésil”, *Telérama*, 18/03/1998. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 03/08/2011.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos, *Trajetórias femininas e ziguezagueantes: relações de gênero em ‘As meninas’, de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/0402.PDF>. Acesso em: 30/07/2011.
- LEONEL, Maria Célia, *As meninas – Lygia Fagundes Telles*. Documento da UNESP para a cadeira de Literatura Brasileira II, 2006. Disponível em: <www.oocities.org/vinicioreclama/meninas.doc>. Acesso em: 28/08/2012.
- LUCAS, Fábio, *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17317/15886>>. Acesso em: 20/02/2011.
- LUCENA, Suênio Campos de, “Alguns temas em Lygia Fagundes Telles”, *Interdisciplinar, Revista de Estudos de Língua e Literatura*, ano 3, vol.5, n.º 5, pp. 155-168, Itabaina – SE: Núcleo de Letras/UFS, Jan-Jun de 2008.
- _____, *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (tese de doutoramento), Universidade de São Paulo, 2007.
- _____, *Qual o segredo de Lygia Fagundes Telles?* (texto datilografado), Salvador-Baía, s/d.. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 20/05/2012.
- MAGNO, Carlos Magno, “A culpa na ficção de Lygia Fagundes Telles”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 30, Brasília, julho/dezembro, 2007, pp. 41-51. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3003.pdf>. Acesso em: 19/02/2011.

- MARRECO, Maria Inês de Moraes, *Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piño* (tese de doutoramento), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- MARTINS, Wilson, *Trechos de crítica sobre o romance 'As horas nuas'* (original datilografado), s/d.. Disponível em <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 18/10/2012.
- MELLO, Cimara Valim de, *Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade* (tese de mestrado), Universidade Federal do RGS, Inst. de Letras, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4413/000501185.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 25/06/2012.
- MONTEIRO, Leonardo et alii, *Lygia Fagundes Telles, literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico. Coleção Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1980.
- MONTEIRO, Paulo, “Mistérios preferidos” (resenha), *Revista de contos*. Disponível em: <www.bes tiario.com.br>. Acesso em: 27/07/2011.
- MORAES, Tereza de, *Literatura e escritura: caminhos da liberação feminina* (tese de doutoramento), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.
- OLIVEIRA, Katia, “A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles”, *Cadernos universitários* 2, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- PACHECO E CHAVES, Anésia, [sem título], *Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles*, n.º 5, Instituto Moreira Salles, Março 1998, pp. 21-23.
- PAES, José Paulo, “Ao encontro dos desencontros”, *Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles*, n.º 5, Instituto Moreira Salles, Março 1998, pp. 70-83.
- _____, “Entre a nudez e o mito” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 243-247 (primeiramente publicado em *O Estado de S. Paulo*, a 25/11/1989).
- _____, “Trechos de críticas do romance *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles” (original datilografado), *O Estado de São Paulo*, Cultura, s/d.. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 02/10/2012.
- PARDO, M. Carmen Villarino, “Encontros de escritores brasileiros nos finais da década de 1970: um mecanismo de institucionalização e de mercado”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 23, Brasília, jan/jun, 2004, pp.

- 151-168. Disponível em: < <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2171/1730>>. Acesso em: 30/07/2011.
- PAULA, Catarina Tinoco de, *Dialogismo e polifonia em 'As meninas' de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Niterói – Rio de Janeiro, 2008.
- PAULILLO, Maria Célia Paulillo, “Em busca da essência feminina”, *Caderno de Leituras: Lygia Fagundes Telles* (org. Antonio Dimas), Companhia das Letras, São Paulo, 2010, p. 53- 64.
- PAVAM, Rosane, “Bicho da sombra”, *Gazeta Mercantil*, 16/04/2000. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/impressa/bi-cho-da-sombra-de-rosane-pavam-gazeta-mercantil-16400/>>. Acesso em: 03/10/2012.
- PEDRA, Mabel Knust, *Sombras silenciosas: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward Hopper* (tese de doutoramento), Universidade Federal Fluminense, Niterói-Rio de Janeiro, 2010.
- PESSOA, Gláucia, “O sonho de Lygia: comentário à entrevista”, *Revista brasileira de psicanálise*, vol. 42, n.º 4, São Paulo, dez. 2008. Disponível em: <http://pesic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0486641X2008000400003&script=sci_arttext>. Acesso em: 22/05/2012.
- PÓLVORA, Hélio, *Lygia no jardim selvagem*. (texto datilografado), Salvador-Baía, s/d.. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 01/08/2009.
- PROENÇA FILHO, Domício (org., prefácio e notas biográficas), *O Livro do Seminário*, Ensaios, São Paulo, LR Editores Ltda, fev., 1983.
- RECCHIA, Cristal, *Perspectivas femininas em Helena Morley e Lygia Fagundes Telles: 'Minha vida de menina' e 'As meninas'* (tese de mestrado), UNESP, Araraquara, São Paulo, 2008.
- RECH, Alessandra, “A cidade entre paredes: percursos íntimos em *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles”, *Antares*, n.º1, jan-jun 2009. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/307/267>>. Acesso em: 30/07/2011.
- RÉGIS, Sônia, “A densidade do aparente”, *Cadernos de literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles*, n.º 5, São Paulo, Inst. Moreira Sales, Março 1998, pp. 84-97.
- RIBEIRETE, João, *Três vozes para o silêncio. Caleidoscópio em 'As meninas' de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textos_e_pretextos/vol2/tresmeninas.pdf>. Acesso em: 30/07/2011.

- RIOS, Dellano, “Assim se faz uma escritora” (com gralhas do texto-fonte, *Diário do Nordeste*, Caderno, 28/10/2010. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=838601>>. Acesso em: 13/05/2012.
- RITER, Caio, “A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles”, *Revista Ciências & Letras*, n. 34, Porto Alegre, jul/dez. 2003, p.105-118. Disponível em:<<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art09.pdf>>. Acesso em: 11/08/2009.
- ROCCO, ed., *Folheto comemorativo 30 anos de ‘As meninas’ de Lygia Fagundes Telles*. RJ, 1993. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/lygia-e-sobre-lygia/>>. Acesso em: 30/07/2011.
- RODRIGUES, Adriana Mattoso, *Corpos que (se) representam em Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada/adriana_mattoso.pdf>. Acesso em: 30/07/2011.
- RODRIGUES, Ana Paula Dias, “Encontros intersemióticos de Lygia Fagundes Telles e René Magritte”, *XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências*, USP, São Paulo, Brasil. 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/ANA_RODRIGUES.pdf>. Acesso em: 13/11/2011.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, “Ambiguidade e ironia em Lygia Fagundes Telles”, *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 2, Instituto Camões, Julho-Setembro, 1998. Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/revista/am_bigirnlygia.htm>. Acesso em: 13/11/2009.
- _____, “Sobre Lygia Fagundes Telles” in Lygia Fagundes Telles, *As horas nuas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, [p. 241].
- ROSA, Ismael Ferreira, *Escrita e autoria nos meandros estéticos de ‘As horas nuas’ de Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <<http://www.ppgl.ufscar.br/ciad/iiciad.pdf>>. Acesso em: 30/11/2011.
- _____, *Inscrições discursivas na narrativa de ‘As horas nuas’ de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Disponível em: <http://www.bdtu.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?Cod_Arquivo=2439>. Acesso em: 19/10/2012.
- _____, “Os fios discursivos na rede das memórias de Rosa Ambrósio: breve análise da memória discursiva enquanto instauração de significâncias, *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Catalão, vols. 10/11 de 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11590/7603>>. Acesso em: 30/07/2011.
- _____, *Processos de subjetivação e construção sentidurais nos meandros esté-*

- ticos da discursividade literária de obras lygianas*. Disponível em: <<http://www.ppgl.ufscar.br/ciad/iiciad.pdf>>. Acesso em: 30/11/2011.
- _____, “Produção de sentidos e sujeitos nos encaixes e nas articulações estético-linguísticas do conto ‘A fuga’ de Lygia fagundes Telles”, *Linguagem: estudos e pesquisas*. vol. 14, n.º 2, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/view/14730/9203>>. Acesso em: 30-07-2011.
- RUELA, Natália, *Feminismo e construção de identidades femininas: ‘As meninas’, de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.
- SANTIAGO, Silviano, “Romance traz o tango das ilusões perdidas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/05/1989, Ilustrada. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/imprensa/romance-traz-o-tango-das-ilusoes-perdidas-de-silviano-santiago-folha-de-s-paulo-20589/>>. Acesso em: 18-10-2012.
- SANTOS, Ana Paula, *Entre espelhos e máscaras: o jogo da representação em ‘As horas nuas’* (tese de doutoramento), São Paulo, 2010.
- SCHWANTES, Cíntia, “Preto no branco: as relações inter-raciais em *As horas nuas* e *O eco distante da tormenta*”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 28, Brasília, julho/dezembro, 2006, pp. 59-70.
- SILVA, Vera M. Tietzmann, *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*, Goiânia, CEGRAF/UFG, 1992.
- _____, *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, 2ª ed., Goiânia, 2001.
- STYCER, Maurício, “Lygia e as suas meninas”, *Carta Capital*, 14/05/2003. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobreela/imprensa/lygia-e-suas-meninas-de-mauricio-stycer-carta-capital-1452003/>>. Acesso em: 14/11/2009.
- SÜSKIND, Patrick, *A história do Senhor Sommer*, Lisboa, Ed. Asa, 2002.
- TEZZA, Cristovão, “As meninas: os impasses da memória” in Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, São Paulo, Companhia das letras, 2009, pp. 285-293.
- TORQUATO, Carolina Pizzolo, “Aspectos da polifonia no romance ‘As meninas’ de Lygia Fagundes Telles, e sua tradução para o italiano”, *Terra roxa e outras terras – revista de estudos literários*, vol.11, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_2.pdf>. Acesso em: 14/11/2009.
- _____, *Eco de vozes – tradução e análise de ‘As meninas’, de Lygia Fagundes*

Telles (tese de doutoramento), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, fevereiro 2007.

VIANNA, Luiz Fernando, “Fagundes Telles vence o Prêmio Camões”, *Folha de São Paulo*, 14/05/2005. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgi-lua.exe/sys/start.htm?infoid=4032&sid=461>>. Acesso em: 13/11/2009.

XAVIER, Elódia, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, Florianópolis. Ed. Mulheres, 2007.

ZAMPIERI, Aline Câmara *et al*, *Fronteiras da literatura brasileira contemporânea*. Anais do III CELLMS, IV EPGL e I EPPGL – UEMS-Dourados. 08 a 10/10, 2007. Disponível em: <<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/26%20%20FRONTEIRAS%20DA%20LITERATURA.pdf>>. Acesso em: 13/11/2011.

3. História, Crítica, Teoria literária e Metodologia

ADONIAS FILHO, *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1ª série, Rio de Janeiro, Editora O Cruzeiro, 1958.

BARTHES, Roland, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, n.º 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.

_____, *S/Z*, (trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite), Lisboa, Ed. 70, 1999.

BAUDELLE, Yves, *Journal intime, roman: une autofiction de Nathalie Rheims*. Disponível em : <<http://www.revuecritiquedefixionfrancaisecontemporaine.org/rcffc/article/view/57>>. Acesso em : 28/03/2013.

BERTHAUD, Mélanie, *L’écriture féminine : un barrage contre la folie maternelle?* Disponível em : <http://www.lituraterre.org/L'écriture_et_la_Mere.pdf>. Acesso em : 25/02/2011.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994.

BOURNEUF, Roland e Réal Ouellet, *O universo do romance* (trad. José Carlos Seabra Pereira), Coimbra, Almedina, 1976.

BUTOR, Michel, “Recherches sur la technique du roman” in *Répertoire II*, Paris, Ed. Minuit, 1964, pp. 88-99.

CANDIDO, Antonio, “A nova literatura” in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Atica, 1987.

_____, Antonio *et al*, *A personagem de ficção*, 3ª ed, São Paulo, Perspectiva,

1972.

CASTELO, José Aderaldo Castelo, “Contemporâneos, no Brasil” in *Dicionário de literatura*. (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 1, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 211.

_____, “Romance, na literatura brasileira” in *Dicionário de literatura*. (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 3, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 957.

CAVALCANTE, Ilane Ferreira, *Um olhar sobre a leitura e educação brasileiros representados em revistas e romances das décadas de 1960 e 1970*. Disponível em: <<http://ufrn.emnuvens.com.br/mneme/article/download/1005/991>>. Acesso em: 20/02/2011.

CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, ed. revista e corrigida, Paris, ed. Robert Laffont et ed. Jupiter, Seuil, 1982.

COELHO, Nelly Novaes, *A Literatura feminina no Brasil Contemporâneo*, São Paulo, ed. Siciliano, 1993.

COLONNA, Vincent, “A quoi sert un personnage?” in *La fabrique du personnage*, (org. Françoise Lavocat *et al.*), Paris, ed. Honoré Champion, 2007, pp.141-158.

DACANAL, José Hildebrando, “Contestação armada e ficção no Brasil”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05-01-1989, *apud* Piedade Gralha, *Procedimentos narratológicos e aspectos temáticos no romance "as meninas" de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado), Universidade de Hamburgo, Hamburgo, abril, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina, *O espaço da dor, o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1996.

DIETZEL, Lúcia, “Crítica literária feminista entre o erótico e engajamento político: uma questão polêmica”, *Uniletras* 25, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, dezembro, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/133/131>>. Acesso em: 27/07/2009.

DUCROT, Oswald e Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem* (trad. António José Massano *et al.*), 6ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas* (trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão), 15ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1991.

_____, *Leitura do texto literário, lector in fabula* (trad. Mário Brito), 2ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1993.

- _____, *Seis passeios no bosque da ficção* (trad. Wanda Ramos), 2ªed., Lisboa, Difel, 1997.
- FERREIRA, António Gomes, *Dicionário latim-português*, Porto, Porto editora, s/d.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, 3ª ed, totalmente revista e ampliada, RJ, Nova Fronteira, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa* (trad. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Vega, s.d..
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, “Para um estatuto semiológico da personagem” in Françoise Van Rossum-guyon *et al*, *Categorias da narrativa*, 2ª ed., Lisboa, Arcádia, 1977, pp. 85-112.
- JANET, Pierre, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, ed. Chahine, 1928.
- JENSEN, Merete Stistrup, “La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine”, *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, n.º 11, 2000. Disponível em : <<http://clio.revues.org/218>>. Acesso em : 20/10/2011.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, abril, 1992.
- _____, *La poétique du roman*, Paris, ed. SEDES, 1997.
- LAPA, M. Rodrigues, *Estilística da língua portuguesa*, 11ª ed. revista pelo autor, Coimbra, Coimbra ed., 1984.
- MAURIAC, François, [sem título] in Madeleine Chapsal, *Os escritores e a literatura*. (trad. Regina Louro), 2ª ed, revista e aumentada, Lisboa, Quixote, 1986, pp. 9-25.
- MOISÉS, Massaud, “Conto [...] na literatura brasileira” in *Dicionário de literatura*. (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 1, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 216.
- MONTEIRO, Maria Conceição, “Memória e imaginação em narrativas contemporâneas”, *E-scrita*, revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, vol. 2, n.º 4, jan-abr, 2011. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/127/pdf_74>. Acesso em: 12/11/2011.
- MORAES, Tereza de, *Literatura e escritura: caminhos da libertação feminina* (tese de doutoramento), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

- PEREIRA, Luciana Lombardo Costa, *Livros vermelhos nos arquivos da polícia política do Rio de Janeiro (1964-1983)*. Disponível em: <<http://www.tempo presente.org/nossa-producao/artigos/41-outros/5666livros-vermelhos-nos-arquivos-da-policia-politica-do-rio-de-janeiro-1964-1983>>. Acesso em: 20/05/2012.
- PONTES, Joel, “Mulher” in *Dicionário de literatura* (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 2, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 682.
- _____, “Psicologismo na literatura brasileira” in *Dicionário de literatura* (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 3, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 880.
- _____, “Terror (literatura de) no Brasil” in *Dicionário de literatura*. (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 4, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 1087.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do conto*, 3ª ed. Lisboa, Vega, 1992.
- QUEFFELEC, Lise, “Personnage et héros”, *Personnage et histoire littéraire, actes du colloque de Toulouse* (org. Pierre Glaudes e Yves Reutier), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 16/18 maio, 1990, pp. 235-248.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987.
- REUTER, Yves, “L’importance du personnage”, *Pratiques*, n.º 60, décembre 1998. Disponível em : <http://www.pratiques-cresef.com/p060_re1.pdf>. Acesso em: 23/04/2012, pp. 3-22.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, “Morte” in *Dicionário de literatura* (org. Jacinto Prado Coelho), vol. 2, 4 ed., Porto, Figueirinhas, 1990, p. 675.
- SALADO, Régis, “Personnages sans contours, monologue intérieur et porosité des limites” in Françoise Lavocat et alli, *La fabrique du personnage*, Paris, ed. Honoré Champion, 2007, pp. 487-498.
- SCHWANTES, Cíntia, “Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 30, Brasília, julho/dezembro, 2007, pp. 53-62.
- SEGRE, Cesare, *Introdução à análise do texto literário* (trad. Isabel Teresa Santos), 1ª ed., Lisboa, Ed. Estampa, 1999.
- SILVA, Aguiar e, *Teoria da literatura*, 7ª ed. revista, vol.1, Coimbra, Almedina, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, “Les catégories du récit littéraire”, *Communications*, n.º 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151.

TOLSTOI, Léon, *Anna Karenina*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007.

VIEIRA, Cristina, *A construção da personagem romanesca*, Lisboa, Ed. Colibri, out. 2008.

VRYDAGHS, David, “La fabrique d’une lignée de personnages” in Françoise Lavo-cat et alli, *La fabrique du personnage*, Paris, ed. Honoré Champion, 2007, pp. 427-435.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, 2^a ed., Paris, ed. Klincksiech, 1971, cap. IV.